11-12

BIANCO E NERO

XV. 1954 - Rassegna mensile di studi cinematografici

Sommario

Disegni di Liliana Mormile

In copertina: *Saikaku ichadai-onna* (Vita di O-haru, donna galante) di Kenji Mizoguchi

---

Direzione: Roma - Via Caio Mario, 13 - tel. 353.138 - *Direttore responsabile*: Giuseppe Sala - *Redattore capo*: Nino Ghelli - *Segretario di Redazione*: Guido Cincotti - *Comitato di Redazione*: Alessandro Blasetti, Virgilio Marchi, Renato May, Fausto Montesanti, Mario Verdone - *Redazione napoletana*: presso Roberto Paolella, Via Bisignano, 42, Napoli - *Redazione milanese*: presso Eugenio Giacobino, Via Brera, 8, Milano - Edizioni dell'Ateneo: Roma - Via Caio Mario, 13 - tel. 353.138 c/c postale 1/18989. I manoscritti non si restituiscono. Abbonam. annuo: Italia: L. 3.600 - Estero: L. 5.800. Un numero: L. 350 - Un numero arretrato: il doppio.

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

BIANCO
E
NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA
ANNO XV - NUMERO 11-12 - NOVEMBRE - DICEMBRE 1954

Profilo storico del cinema giapponese

Il saggio di Masumura che pubblichiamo in questo numero costituisce la prima importante documentazione storica che sia apparsa in Italia sul cinema giapponese, l'interesse verso il quale è andato costantemente aumentando in questi ultimi anni, in dipendenza delle altissime qualità tecniche e della estrema dignità formale delle opere giunte in Europa. Per questa ragione siamo lieti di pubblicare questo saggio, compilato espressamente per « Bianco e Nero », anche se la sua impostazione eminentemente informativa e non sufficientemente critica non sia tale da soddisfare pienamente le nostre esigenze.

Gli albori

Il primo film che il popolo giapponese ebbe occasione di vedere fu uno dei cortometraggi della «Vitascope» di Edison, proiettato nel 1896 nella città portuale di Kobe. L'anno successivo venne importato in Giappone il proiettore cinematografico dei Lumière. Questa meravigliosa invenzione della scienza moderna venne entusiasticamente accolta dal popolo giapponese che, dopo la vittoria riportata sulla Cina nel 1895, era particolarmente avido di aggiornarsi sulle conquiste della civiltà occidentale. Un giornale del tempo scrisse: «I misteri del XX secolo, caratterizzato dalla magia della scienza, le città del mondo occidentale, simili a fantasiosi paesaggi di sogno, vennero con somma evidenza mostrati agli spettatori comodamente seduti nella sala di proiezione ».

Il primo film giapponese venne realizzato nel 1898 da un fotografo di Tokyo: era un cortometraggio che riproduceva la vita quotidiana di questa città. Il primo film con un intreccio e dei protagonisti apparve nel 1899. Portava sullo schermo un episodio di cronaca, un coraggioso poliziotto che arrestava un feroce assassino dopo un conflitto sanguinoso. L'anno dopo venne girato a Kyoto, l'antica capitale del Giappone,

un film che riproduceva alcune scene dell'antico teatro «Kabuki». Da allora in poi vennero successivamente prodotti molti film di poco meno di 150 metri ciascuno. Nel 1904 venne costruito a Tokyo il primo studio cinematografico del Giappone e l'anno successivo sorse il secondo a Kyoto.

In base alla tendenza generale, lo studio di Tokyo produsse film tratti da avvenimenti contemporanei, interpretati da attori senza esperienza teatrale; viceversa, lo studio di Kyoto realizzava pellicole che riproducevano alcuni drammi famosi del Kabuki, con attori di teatro. I film prodotti a Tokyo vennero chiamati «Gendaigeki» (film contemporanei) e quelli di Kyoto «Jidaigeki» (rappresentazioni in costume). Questa suddivisione avrebbe costituito una rigida tradizione della cinematografica nipponica, dovuta al fatto che la vecchia città di Kyoto rappresentava il luogo piú adatto, dal punto di vista artistico ed economico, alla produzione di film in costume, mentre la nuova capitale, Tokyo, era tutta protesa verso il progresso.

Alla fine dell'Era Meiji (1912), il Giappone era dotato di cinque teatri di posa e di innumerevoli sale cinematografiche: soltanto a Tokyo ve n'erano settecento. Ma tutti i film prodotti in questo periodo erano delle opere assolutamente primitive, riproduzioni semplici e dirette di episodi di vita reale o di scene del teatro drammatico, lontane da qualsiasi interpretazione artistica.

La fase di espansione

Il secondo periodo del cinema giapponese comincia con la costituzione della « Nikkatsu Motion Pictures Company », grossa società nata dalla fusione di quattro importanti case produttrici. La Nikkatsu costruí « ex novo » due grandi studi, a Tokyo e a Kyoto, equipaggiati con gli apparecchi piú moderni, ed iniziò con impegno la produzione di pellicole di maggiore lunghezza e di maggior pregio artistico di quelle precedenti. Per esempio, lo studio della Nikkatsu di Tokyo nel solo 1913 realizzò 155 film di circa mille metri di lunghezza ciascuno.

Lo studio di Tokyo collaborò con la moderna scuola del teatro giapponese denominata « Shin-pa » (Nuova Scuola).

La Shin-pa era costituita da un gruppo di ambiziosi attori e registi, che audacemente rifiutavano il rigido formalismo del teatro Kabuki, battendosi per una libera e realistica espressione nella interpretazione e nella scenografia. Il teatro Kabuki, essi sostenevano, era il prodotto della società feudale, che imperversava prima della rivoluzione Meiji, ed aveva già perduto la sua vitalità. « Ora viviamo in un mondo completamente nuovo, nel quale tutto viene modificato e

incivilito senza posa. Dobbiamo esprimere con mano realistica questo dinamismo. Il formalismo ormai morto non può adattarsi a questo rapido svolgersi degli eventi ».

Ma il realismo della Shin-pa era teatrale, non cinematografico. Di conseguenza, i film diretti ed interpretati dagli appartenenti a quel gruppo erano tutti pervasi dal clima teatrale e molto lontani da quella che è la genuina espressione cinematografica. Tuttavia essi trattarono con impegno i problemi sociali, con una interpretazione ben chiara, e riuscirono a creare alcuni film non privi di qualità artistiche, che suscitarono una viva impressione nel pubblico in genere.

Lo studio di Kyoto intendeva collaborare con il teatro Kabuki nella produzione di film in costume, ma il Kabuki declinò freddamente tale proposta ritenendo disdicevole la recitazione davanti alla macchina da presa. Un vecchio attore proclamò con orgoglio: « Meglio morire che recitare senza spettatori ». Questo rifiuto ebbe conseguenze negative tanto per il cinema giapponese che per il Kabuki. Quest'ultimo perdette una preziosa occasione di rinvigorirsi con quel nuovo mezzo di espressione che era il cinema e sprofondò in una rigida fossilizzazione del suo stile. Il cinema, a sua volta, venne escluso dalla splendida tradizione e dalla tecnica raffinata del Kabuki, rimanendo abbandonato, dal punto di vista del perfezionamento artistico, in una condizione primitiva.

Dopo il rifiuto del Kabuki, lo studio di Kyoto si rivolse ad attori modesti e sconosciuti dei teatri locali di terza categoria e trovò un giovane ed ignorato attore a nome Matsunosuke Onoe. Questi non era stato sottoposto troppo alla disciplina del rigido stile Kabuki e poteva facilmente adeguarsi alle esigenze della interpretazione cinematografica. Cogliendo la preziosa occasione, egli si dedicò alla creazione di un nuovo stile adatto per la macchina da presa. Il suo modo di recitare fu grezzo e violento, ma vivace e dinamico. I suoi ruoli consueti furono quelli dei famosi eroi delle leggende nipponiche, i quali venivano in soccorso dei poveri, salvavano le belle principesse e punivano i malvagi. Da allora in poi, interpretò spesso il protagonista della «Ninjitsu ». « Ninjitsu » è l'arte leggendaria del modo di rendersi invisibile praticata nell'antico Giappone. Il protagonista della « Ninjitsu » poteva trasformarsi in acqua, terra, fuoco e aria oppure in un animale, in un uccello, in un pesce e perfino in un essere fantastico come il dragone. Nei suoi film Matsunosuke Onoe si trasformava in fumo bianco quando doveva sfuggire ad un pericolo, in un'aquila audace o in un feroce leone quando doveva battersi contro forti nemici, e improvvisamente rivelava se stesso nel momento in cui la principessa stava per essere presa dal malvagio, portandola via con sé verso il cielo. Il cinematografo possedeva i mezzi piú indicati per

esprimere gli effetti magici della « Ninjitsu » e questa sua attitudine era stata mirabilmente mostrata da Méliès nei suoi fantastici film; essa avvinse completamente gli spettatori.

La interpretazione semplice e vigorosa, il racconto popolare ed avventuroso nonché l'intervento del soprannaturale costituivano le tre caratteristiche dei film di Matsunosuke, che vennero entusiasticamente ammirati dal grosso pubblico che, per censo e per cultura, non era in grado di apprezzare il complicato e raffinato Kabuki e le altre espressioni artistiche tradizionali. Tutti i cinema del Giappone erano zeppi di spettatori che applaudivano entusiasticamente Matsunosuke. Può bene affermarsi dunque che egli sia stato il primo « divo » della cinematografia nipponica, colui che contribuí a fra sí che il cinema ed il popolo giapponese diventassero grandi amici.

La riforma

Nel 1919 nacque la «Eiga-Gerjitsu-Kyokai» (Associazione per il Film d'Arte) con a capo Norimasa Kaeriyama. Questo fatto rappresenta il primo passo verso la emancipazione del cinema dalla cieca subordinazione al teatro e verso il perfezionamento dell'arte cinematografica.

Kaeriyama, che era un chimico, nutriva grande passione per il cinema e ne studiò attentamente la teoria e la tecnica. Quindi entrò nella casa cinematografica Tenkatsu e vi diresse due film rivoluzionari: *Sei no kagayaki* (Lo splendore della vita, 1918) [1] e *Miyama no otome* (La ragazza sull'alta montagna, 1919).

In questi film introdusse molte importanti riforme. Per la prima volta in Giappone si serví delle varie tecniche del montaggio come i primi piani, le dissolvenze ecc., che erano state usate dieci anni prima da Griffith, e prima ancora da altri, e mostrò chiaramente il vero carattere dell'arte cinematografica, essenzialmente diversa da quella teatrale.

In secondo luogo, abolí due errate convenzioni del mondo cinematografico giapponese: gli « Oyama » e i « Benshi », che avevano fortemente impedito il normale sviluppo dell'arte cinematografica. Nel teatro Kabuki, « Oyama » era il termine per indicare l'attore che interpretava la parte di una donna. I governanti del vecchio Giappone feudale proibivano assolutamente alle donne di recitare in teatro, ritenendo il fatto offensivo per la pubblica morale. Sicché il Kabuki aveva scelto alcuni attori, giovani e belli, addestrandoli accuratamente

[1] La traduzione dei titoli è quella letterale. Nei pochi casi in cui un film sia stato presentato in Italia, viene indicato in nota il titolo assegnatogli dai distributori.

per interpretare le parti femminili. Questi attori, dopo aver studiato con impegno le tecniche idonee ad esprimere la femminilità, alla fine erano riusciti ad interpretare le parti femminili con piú eleganza, piú delicatezza e piú sensualità delle stesse donne. In tal modo la tecnica degli « Oyama » si era perfezionata al punto che persino la Shin-pa, che energicamente accusava il Kabuki di formalismo, conservò il sistema degli « Oyama » sulla scena e nei film. Ma questi Oyama potevano essere belli e sensuali soltanto quando recitavano con un trucco molto elaborato, con le luci di scena attenuate e davanti a spettatori che li vedevano da notevole distanza. Sullo schermo, specialmente nei primi piani, i volti degli Oyama non erano che grottesche imitazioni. Kaeryama prese con sé per i suoi film come attrici delle ragazze e riuscí a creare l'espressione viva e naturale del sesso femminile.

« Benshi » era il termine usato per indicare l'interprete che sta dietro lo schermo e racconta l'intreccio, legge il dialogo ed espone tutti i commenti di contorno sul film proiettato. Il tono di voce da adoperarsi nella narrativa era una delle arti tradizionali piú sviluppate e perfezionate nel Giappone e trovò tutto un nuovo campo di applicazione nel film muto. Questi interpreti di film illustravano eloquentemente le vicende con frasi affascinanti e ben tornite e con la loro abile facondia facevano sí che piú facilmente gli spettatori comprendessero i film, specialmente quelli stranieri. Finí cosí che la loro interpretazione divenne piú interessante del film stesso e gli spettatori preferirono la pittoresca declamazione di « Benshi » famosi ai buoni film. Il nome del « Benshi » appariva sempre in testa nei programmi dei teatri o nei manifesti che annunciavano la proiezione dei film. Come conseguenza di ciò, la bellezza intrinseca del film perdette ogni valore e ne venne definitivamente compromesso lo sviluppo di una vera arte cinematografica. Kaeryama, il quale propugnava ardentemente una cinematografia pura, respinse la partecipazione del « Benshi » ed inserí nei suoi film delle didascalie, a prezzo di lotte infinite e sfidando il biasimo degli interpreti che temevano di perdere la loro professione.

Malgrado queste importanti innovazoni rivoluzionarie ed i suoi sforzi tenaci, i suoi film possedevano scarso valore artistico. Egli subiva tanto l'influenza delle pellicole occidentali che tutte le parti del suo lavoro — scene, montaggio, ambientazione — non erano altro che una imitazione di quelle e non possedevano nulla di originale o di spontaneo. In realtà egli era un teorico, non un creatore. Egli seppe indicar la vera via per raggiungere l'arte cinematografica, senza riuscire a percorrerla.

Nel 1921 vennero create tre nuove Case cinematografiche: Teikoku-Kinema, Taisho-Katsuei e Shochiku-Kinema. Ciascuna di esse ebbe una parte importante nella storia del cinema nipponico.

La Taisho Katsuei iniziò l'importazione di scelti film artistici direttamente dalle principali case americane, come la First National, la Metro, ecc. e nello stesso tempo costruí molte belle e lussuose sale cinematografiche, nelle quali questi film venivano proiettati con le migliori macchine americane o tedesche di recente importazione. Fino a quel momento, il cinema era stato soltanto uno spettacolo a buon prezzo per la gente povera e ignorante, ma da allora in poi divenne il principale divertimento dei ricchi e delle persone istruite.

La società anzidetta si propose anche di riformare l'arte cinematografica ed invitò come regista Thomas Kurihara il quale lavorava come attore con Tomas H. Ince ed era amico del famoso Sessyu Hayakawa. Egli diresse due film importanti:*Amateur Club* (1920) e *Ja-sei no in* (La seduzione del serpente, 1921), ispirati a due ottimi lavori teatrali di Junichiro Tanizaki, uno dei migliori autori della letteratura giapponese. Con questi due lavori, Kurihara realizzò una importante rivoluzione.

In primo luogo introdusse nel mondo cinematografico nipponico la vera regia. In quei tempi, la vera importanza e l'effettiva funzione del regista erano sconosciute ai produttori ed i registi non erano altro che dei « manager », degli intermediari o dei suggeritori, completamente succubi degli attori famosi. Kurihara, il quale aveva osservato da vicino in America il comportamento dei piú famosi registi americani, ripudiò questa assoluta subordinazione del regista all'attore e si impose con tutta la sua autorità agli interpreti. Seppe inculcare nei cineasti nipponici il principio che è impossibile realizzare film d'arte senza aver prima affermato il prestigio del regista.

In secondo luogo egli introdusse numerose innovazioni alla moderna tecnica della regia che aveva appreso ad Hollywood, ed una grande abbondanza di termini tecnici che ancora oggi sono usati nella produzione cinematografica in Giappone.

In terzo luogo, si serví di molti interpreti non professionisti allo scopo di escludere completamente l'influenza del teatro, insegnando loro un tipo di recitazione spontanea, adatta per il cinema. In effetti egli fu la prima persona che seppe organizzare, dirigere e guidare la produzione di un film con sistemi moderni. Fu colui che modernizzò il film giapponese.

Ma nemmeno egli riuscí a produrre dei film d'arte. *Amateur Club* non era altro che una imitazione superficiale delle commedie brillanti americane e *Ja-sei no in,* ricavato da una vecchia leggenda giapponese, era sotto la piú evidente influenza americana; le attrici agivano e si comportavano come ragazze americane, i costumi e gli arredamenti seguivano lo stile yankee. Ma, malgrado tutta questa superficialità, le sue opere erano pervase da una sensibilità fresca e vivace e diedero

senz'altro scacco a centinaia di altri film comuni realizzati nell'assurdo vecchio stile.

La Shochiku-Kinema dal canto suo invitò Henry Kotani, che aveva lavorato in America con la Paramount come direttore della fotografia, e gli fece dirigere molti film. Ma egli era piú dotato come operatore che come regista e non realizzò film importanti dal punto di vista artistico. Tuttavia importò da Hollywood molti perfezionamenti tecnici della fotografia e del montaggio ed istruí molti bravi operatori e montatori. Ancor oggi tutti i film della Shochiku hanno una ottima fotografia. che era la caratteristica piú evidente dei film della Paramount.

E qui dobbiamo fare molta attenzione al fatto che tutti questi innovatori, senza eccezione, avevano lavorato nella produzione americana ed avevano importato in Giappone i sistemi ed i termini tecnici di Hollywood. E' per questo che ancora oggi i sistemi di produzione, regia e distribuzione adottati in Giappone sono molto simili a quelli delle principali Case americane e i cineasti nipponici si servono nel loro lavoro della nomenclatura americana, della macchina da presa americana Mitchel, di macchine americane per il montaggio e del sistema sonoro Western Electric.

La Shochiku-Kinema in seguito invitò un altro importante regista, Kaoru Osanai, il quale era il principale esponente del teatro « Shin-Geki » (La nuova commedia). Questa scuola era di recente creazione e si riprometteva di importare in Giappone il nuovo teatro occidentale di Ibsen, Strindberg, Cecov, ecc., ripudiando il teatro tradizionale giapponese, non soltanto il Kabuki ma anche lo Shin-Pa.

In quel periodo anche il teatro Shin-Pa aveva già perduto il suo fresco spirito rivoluzionario ed era caduto in un manierismo formalistico e vuoto, senza alcun nuovo slancio creativo. La decadenza dello Shin-Pa aveva voluto esprimere il sentimento generale della popolazione nipponica che, dopo la rivoluzione Meiji, si era emancipata dal triste giogo del feudalesimo ed aveva respirato la promettente atmosfera della libertà e del progresso.

Ma verso la fine della prima decade del XX secolo, il governo militarista cominciò a limitare fortemente la libertà, per eliminare l'opposizione alla politica del governo. Il popolo giapponese, che non era maturo né politicamente né economicamente, non aveva alcuna forza per resistere a queste violazioni e venne facilmente soggiogato.

La conseguenza fu che esso perdette ogni fervore di attività, per diventare rigido e timido. Sotto la forte influenza di questa situazione sociale, anche il teatro Shin-Pa perdette quello spirito di libertà e di freschezza che lo aveva caratterizzato e si ritrasse in un oscuro formalismo. Esso abbandonò l'intenzione di trattare con serietà

i problemi sociali e si rifugiò nelle commedie di tipo familiare, nelle storie d'amore sentimentali o in assurdi melodrammi, senza alcuna colorazione politica o sociale. Questo decadimento dello Shin-Pa ebbe una profonda influenza sul cinema giapponese che aveva collaborato con esso e rimaneva ora privo di energia e di audacia di fronte al problema sociale.

Karou Osanai, professore di letteratura occidentale, creò nel 1910 lo « Jjyu-Gekijo » (Teatro della libertà) e insistette perchè venissero rappresentati drammi a sfondo sociale con argomenti, costumi e arredamenti a carattere realistico. Ma egli mise in scena soltanto commedie europee famose, nelle quali lo sfondo era costituito dal mondo democratico dell'Europa e non fece nulla per portare in teatro la società nipponica quale essa era in effetti. Perciò il suo non fu un vero realismo, ma piuttosto una trasposizione stilizzata di temi realistici, giacché egli presentò al pubblico solo la democrazia occidentale idealizzata, senza cercare di introdurre nella società giapponese dei principi democratici.

Egli diresse per la Shochiku un film assai significativo, *Ro-jo no reikon* (L'anima sulla strada, 1921), nel quale mise in mostra la vita miserabile della povera gente e lanciò un vivace atto di accusa contro l'iniqua politica del Governo, favorevole soltanto alla grossa industria e al capitalismo, ma sordo alle istanze sociali del popolo nipponico.

Analizzò in forma teorica la situazione dei poveri e la rappresentò realisticamente. Per la prima volta mostrò al pubblico che il cinema non era solo un passatempo a buon mercato ma un modo efficace di esprimere delle idee. Ma anche in ciò Osanai, che aveva subito la profonda influenza della letteratura occidentale, perdette di vista il vero spirito del popolo giapponese. L'azione, la scena e l'atmosfera generale di questo film riecheggiavano troppo il carattere europeo e mancavano di una vivace rappresentazione dell'ambiente effettivo in cui viveva il suo popolo. Dopo tutto, lo Shin-Geki era soltanto un gioco intellettuale per le persone istruite, educate alla cultura occidentale. Erano persone intelligenti, ma prive di qualsiasi influenza sulla compagine sociale e rappresentavano una torre di avorio staccata dal popolo.

Ma Osanai creò in seno alla società Shochiku una scuola di cinematografia e con molto impegno istruí numerosi allievi capaci, i quali divennero dopo alcuni anni ottimi registi ed interpreti e schiusero l'età dell'oro della cinematografia giapponese.

Ed è in questo periodo che si forma il carattere fondamentale del cinema giapponese. Lo Shin-Pa, lo Shin-Geki e l'atmosfera americana importata da Kurihara e Kotani costituirono i tre elementi che finirono con l'essere determinanti nella formazione dello stile del cinema nipponico.

Commercialismo

Durante la prima guerra mondiale l'industria giapponese, creata dal governo dopo la rivoluzione Meiji e potenziata dalle due vittorie sulla Cina e sulla Russia, si sviluppò rapidamente, poiché tutti i Paesi europei e persino l'America parteciparono al conflitto, con la conseguenza che le loro industrie furono distrutte o trasformate in industrie belliche e costrette ad abbandonare i mercati mondiali. L'industria nipponica approfittò accortamente di questa favorevole occasione ed occupò questi mercati abbandonati, specialmente in Africa, Asia e Sud America, con i propri prodotti. In conseguenza di ciò, la sua capacità produttiva crebbe enormemente, stimolata dalla ricca domanda dei mercati oltremare, mentre i fortissimi guadagni cosí realizzati le consentirono di sviluppare le proprie attrezzature produttive. Gli affari divennero quindi molto remunerativi e si crearono moltissimi arricchiti.

Questo improvviso periodo di benessere diede al cinema giapponese una ottima occasione di svilupparsi. Furono costruiti molti nuovi stabilimenti di produzione, attrezzati con impianti moderni e lussuosi importati dall'America; si produssero circa 800 film all'anno. Alcuni di essi furono fatti in coproduzione con la Cina e molti vennero esportati nei Paesi dell'Asia Orientale e Meridionale.

Vennero pure costruite a cura delle grandi società di produzione molte sale cinematografiche moderne, che vennero organizzate in grossi circuiti, riforniti regolarmente ed esclusivamente con pellicole proprie, secondo il sistema delle maggiori case americane. Cosí le società cinematografiche giapponesi divennero dei grossi complessi costituiti da tre elementi: produzione, circuiti di distribuzione e circuiti di sale cinematografiche.

La conseguenza fu che furono indotte a produrre senza impegno molti film di scarso valore— autentici riempitivi — per la necessità di rifornire senza posa le sale cinematografiche. Per la medesima ragione produssero numerosi film di carattere sensuale, avventuroso e di una assurda falsità. Ed infine escogitarono il sistema del « divismo ». Scoprirono alcune ragazze giovani e carine, reclamizzandone esageratamente la bellezza ed il « sex-appeal » con una vistosa pubblicità. Quando il pubblico si fu impadronito dei nomi di queste ragazze, subito si produssero dei film da loro interpretati, riuscendo a realizzare degli incassi favolosi perché il pnbblico affollava i cinema per vedere queste famose bellezze. Fu cosí che vennero create molte « dive » e le loro seducenti fotografie fecero rapidamente il giro di tutto il Giappone. La loro popolarità oscurò completamente quella degli attori piú famosi del Kabuki.

Un altro sistema che assicurò ai produttori il successo commerciale dei loro film fu la riduzione cinematografica dei romanzi di grande successo, specialmente di quelli pubblicati a puntate sui grandi giornali. In Giappone i quotidiani piú diffusi sono letti in tutte le parti del Paese e pubblicano senza eccezione romanzi dei migliori scrittori. Un romanzo cosí pubblicato ha perciò senza dubbio alcuni milioni di lettori. I produttori cinematografici si fecero una grande concorrenza per acquistare i diritti di riduzione cinematografica di questi romanzi, sicuri che i milioni di lettori sarebbero divenuti milioni di spettatori. Avvenne talvolta che due o tre società realizzassero contemporaneamente per lo schermo lo stesso romanzo, facendosi la concorrenza con una smodata propaganda di una violenza addirittura disgustosa.

Realismo e simbolismo

Ma l'età dell'oro dell'industria cinematografica nipponica ebbe brevissima durata. Le nazioni occidentali, terminata la guerra, ricostruirono rapidamente le loro industrie e boicottarono nei loro Paesi e nei loro possedimenti coloniali i prodotti giapponesi col sistema delle alte tariffe. Le merci nipponiche vennero escluse perciò da tutti i mercati mondiali, per cui si determinò la costituzione di enormi scorte senza acquirenti. Fortissimo fu il numero delle Società industriali che fallirono ed alcuni milioni di disoccupati affollarono le vie del Giappone. Poco dopo, la crisi mondiale del 1929 aggravò questa situazione già precaria e sprofondò l'industria giapponese in una tremenda catastrofe.

Il governo giapponese e gli ambienti capitalistici cercarono disperatamente la soluzione piú idonea per uscire da questa difficile situazione ed alla fine tentarono di superare col « dumping » la barriera delle tariffe. Per raggiungere questo scopo, i capitalisti furono costretti a dare ai lavoratori dei salari di fame, riducendo cosí artificiosamente i costi di produzione. Ma questa politica del « dumping » incontrò la piú forte opposizione da parte dei Paesi stranieri e dei lavoratori nipponici. I sindacati scatenarono con tenacia scioperi e sabotaggi per ottenere l'aumento dei salari; rivolte di contadini e di operai poveri scoppiarono incessantemente in tutte le parti del Giappone, gli insorti diedero alle fiamme uffici governativi ed ebbero scontri sanguinosi con la polizia. Un comunismo radicale si diffuse fra lavoratori e studenti e l'aspirazione alla rivoluzione divampò con sempre maggiore violenza.

L'alleanza fra governo e capitalismo riuscí a reprimere severamente questi movimenti sediziosi, portanto all'arresto di numerosissimi comunisti come nemici pericolosi della sacra unione nazionale del Giap-

pone. Queste misure governative vennero entusiasticamente approvate dagli ultra nazionalisti, che accusavano il comunismo di intollerabile spregio verso l'Imperatore, il Tenno, di origine divina. Con l'appoggio di questi estremisti di destra, il governo attuò gravi limitazioni della libertà di pensiero e di parola e vigilò attentamente sulle opinioni della popolazione a mezzo della polizia segreta.

La democrazia giapponese era troppo giovane e debole per resistere con coraggio a questa violenza. L'esistenza di una democrazia era stata impossibile sotto i governi feudali precedenti ala rivoluzione Meiji. Dopo di questa, la giovane industria giapponese era stata sempre sottoposta al controllo dell'assolutista governo Meiji e quindi il popolo giapponese non aveva avuto sufficiente possibilità di godere della libertà e della indipendenza della società moderna, il che sarebbe stato indispensabile per l'affermarsi della democrazia; né aveva sufficiente potere economico per strappare ai governanti tale libertà ed indipendenza. Il popolo e i lavoratori giapponesi erano terrorizzati dalla violenza spietata del governo e codardamente si sottoponevano ad esso.

Questa situazione del Paese fece sentire fortemente la sua influenza sui cineasti nipponici e li indusse a produrre numerosi « Keikp-Eiga » (film comunisti) nei quali l'ingiustizia e la crudeltà dei capitalisti venivano rappresentate come espressioni di odiosa malvagità mentre gli scioperi dei lavoratori erano esaltati come manifestazioni di lotta per il benessere dell'umanità. La censura governativa tagliò inflessibilmente questi film fino a ridurli a nulla o ne vietò la proiezione in pubblico. Ma la violenta battaglia che ne seguí fra cineasti e governo si concluse ben presto con la vittoria della censura, giacché la comprensione del comunismo da parte della gente del cinema era troppo superficiale e sentimentale per poter opporsi con sufficiente tenacia alla coartazione del Governo.

Privati della libertà di espressione, i registi giapponesi furono costretti a produrre film commerciali o comici, ispirati ad una calma osservazione della realtà senza alcuna colorazione politica.

Poi fu il momento del grande terremoto di Tokyo del 1923, che distrusse competamente quella metropoli e nel quale trovarono la morte centomila persone. Nella città morta, disseminata di edifici in rovina e di corpi carbonizzati, tutti i magnifici prodotti della civiltà — treni, tramvie, telegrafi, acquedotti, strade, ecc. — andarono distrutti insieme con la morale pubblica e il senso della civile convivenza: rimaneva solo della gente avvilita, vestita di stracci che vagava in cerca di un tozzo di pane, come belve affamate. In quel momento tutto appariva labile, triste, contingente e soltanto gli istinti primitivi trionfavano.

Nell'osservare queste scene terribili, i cineasti giapponesi capi-

rono che non si doveva troppo indulgere alla tentazione del cinema come arte per l'arte, ma che piuttosto bisognava andare in cerca del vero volto della realtà. E si convinsero che anche il comunismo non era altro che un gioco intellettuale al confronto di quella realtà piú profonda che era la vita dell'uomo. Fu cosí che si volsero al realismo, i cui frutti, però, non sarebbero stati raccolti che alcuni anni piú tardi. Per il momento, vigendo ancora la impossibilità di trattare con impegno documentario i problemi sociali, i cineasti nipponici furono costretti a trasfondere le loro passioni in film di tipo commerciale.

In principio, sotto l'influenza del cinema americano, vennero prodotti film di avventure, sull'esempio di quelli di Griffith e degl'innumerevoli *Western*. Come ambiente per le loro pellicole i giapponesi si servirono della Cina e della Manciuria e descrissero i tenaci emigranti nipponici che bonificavano le vaste pianure di quelle terre, lottando con le armi contro banditi a cavallo o poliziotti cinesi corrotti. L'eroismo a buon mercato di questi film venne accolto con entusiasmo dal pubblico e dai nazionalisti militaristi. Tuttavia ciò serví a far sí che i registi giapponesi studiassero la tecnica del montaggio rapido e dinamico delle scene di guerra, sconosciuta ai precedenti film passionali, nonché la ripresa degli ampi orizzonti del continente cinese, assai diversi dagli scenari naturali del Giappone che sembravano fatti in miniatura.

I film di avventure in « Jidai-geki » venivano in particolare chiamati « Kengeki » (film-duello). Gli eroi del « Kengeki » erano sempre maestri nell'arte della scherma e salvavano le ragazze povere e belle dalla persecuzione dei malvagi e bramosi signori feudali, battendosi ammirevolmente. Le sanguinose e drammatiche scene di lotta nelle quali tali eroi spedivano all'altro mondo numerosi aguzzini ed uccidevano i signori cattivi destavano nel pubblico, che detestava i suoi tirannici governanti, una profonda emozione.

Il campione di questi registi di « Kengeki » era Daisuke Ito, della Nikkatsu. Egli produsse molti film commerciali di questa categoria, ma il suo talento cominciò a rivelarsi splendidamente quando egli si associò a un giovane attore nichilista, Denjiro Okochi. Questa coppia creò degli eroi di tipo nichilista, disperato, sadico. Okochi si assumeva di regola la parte del fuorilegge, del ladro, dell'assassino: in una parola, impersonava il tipo escluso da successo e dalla felicità di questa terra, che odiava i ricchi e i potenti. Infine questa coppia inventò un nuovo grottesco tipo di eroe dello schermo, uno spadaccino guercio e monco di un braccio. Questo eroe mostruoso, chiamato Sazen Tange, aveva perduto l'occhio e la mano in una violenta battaglia combattuta per la difesa del suo signore, ma era stato vergognosamente abbandonato

come un rifiuto dal suo sciagurato padrone. Da questo momento aveva inizio la disperata e sanguinaria vita di Sazen, il quale non poteva amare, credere o sperare in niente ma era indotto a odiare e maledire tutto. Divenne lo spirito della vendetta lanciato ostinatamente contro il suo ex signore, bramoso di uccidere molti dei sicari di costui. I film da lui interpretati erano pieni di scene terribili, ritratte con rapidi ed abili movimenti di macchina e con un veloce ed impressionante alternarsi di primi piani e campi lunghi. Erano opere imbevute di sangue e e di violenza e gli spettatori venivano completamente conquistati dalla tremenda esplosone dell'ira di Ito, ira repressa e deformata dal severo controllo governativo, ma consentita ad un personaggio grottesco e mentecatto come Tangé Sazen o come il Dott. Caligari. In effetti Ito trasformò il « Jidaigeki » da un infantile tipo di film di avventure in una dinamica esaltazione dell'azione.

In secondo luogo i registi nipponici si rifugiarono nei film passionali, ad imitazione di quelli fatti in America, soprattutto del tipo « Blue Bird » della Universal. Il popolo giapponese preferiva l'amore sentimentale e non accettava l'amore sessuale descritto nei film tedeschi o polacchi; la produzione si orientò quindi verso quel tipo moderno e sofisticato di amore messo in voga dai film della Paramount o verso le delicate passioni psicologiche dei film francesi. La produzione Blue Bird presentava semplici e delicate storie d'amore su uno sfondo di magnifici paesaggi, che riuscivano ad avvincere facilmente il sentimentalismo del popolo giapponese.

Presso il quale, l'amore aveva sempre spunti drammatici. Gli innamorati nipponici non potevano comportarsi con libertà e indipendenza, ma erano costretti ad adeguarsi ai concetti del patriarcale capo di famiglia o alle rigide e antiquate convenzioni sociali. Le donne giapponesi in particolare erano completamente assoggettate alla volontà del padre o del marito, anche perché non avevano alcuna possibilità economica di vita indipendente. Gli innamorati erano perciò sotto la costante minaccia del veto delle autorità familiari e non potevano insistere con fermezza nella loro passione. Talvolta, quando i loro disegni erano contrastati, si testimoniavano il loro reciproco amore morendo insieme. Anche quando per fortuna riuscivano a coronare il loro sogno amoroso, restavano perennemente subordinati al controllo degli ascendenti, i quali avevano generosamente consentito al matrimonio e continuavano a vigilare scrupolosamente su di esso. I registi giapponesi ritrassero soltanto la bellezza e la dolcezza di questi tragici e delicati amori abbandonati alla mercé di un dispotico regime patriarcale, e adottarono come sfondo per essi incantevoli paesaggi, dove gli innamorati potevano esprimere le loro passioni senza paura, sottraendosi alla crudele, aspra e triste società dell'uomo.

Venivano anche prodotti film inneggianti all'amore disinteressato della madre, ma il sentimento materno in essi descritto non era che una variazione all'anzidetto sentimento tragico del popolo giapponese. Questi film seguivano pressapoco lo schema seguente:

Una ragazza giovane e carina ma povera si innamora del giovane figlio di un possidente e dal loro amore nasce un bambino. Ma la ragazza non può sposare il giovane perché il padre di lui disdegna la sua povertà ed è contrario all'unione. Quindi il ragazzo, che viene infine persuaso dalle argomentazioni paterne, sposa una ragazza elegante presentatagli dal padre stesso e abbandona la ragazza povera, che viene cosí costretta a guadagnarsi la vita col piccolo nelle braccia. Finché, stanca di una vita tanto travagliata, manda il bambino dal suo ex amante e fa sparire le proprie tracce. Passano molti anni e il frutto del loro amore è diventato una splendida ragazza che studia diligentemente sotto la guida del padre e della di lui intelligente, dolce consorte, che non conosce il segreto di questa nascita. La madre, oramai vecchia, incontra la figlia che per circostanze fortuite apprende la verità, la ricerca disperatamente ed alla fine l'abbraccia con grande amore. Ma la madre comprende che per la figliola è meglio vivere con la matrigna, che è una donna di animo sensibile e di educazione raffinata, piuttosto che rimanere con lei, donna povera e ignorante; cosicché scompare piangendo, sacrificandosi alla felicità della figlia.

Questo prototipo, che molto ricorda il film americano *Stella Dallas* di King Vidor, è un buon esempio della psicologia del popolo giapponese. Gli spettatori rimanevano fortemente commossi per il triste destino dell'eroina, vittima di una situazione sociale e del suo spirito altruistico, che la induceva a sacrificare la propria felicità a quella degli altri. Anche il popolo giapponese era continuamente sottoposto alla pressione di forti inibizioni sociali e non poteva liberamente esprimere le sue aspirazioni alla felicità. Gli spettatori nipponici vedevano perciò la loro sorte simbolizzata nella lacrimevole situazione della madre giapponese. D'altra parte l'immenso altruistico amore della madre costituiva un dolce rifugio nel quale il popolo, stanco dell'aspra lotta contro la tirannide sociale, poteva comodamente ritirarsi per sognare, dimentico di tutti i guai della vita quotidiana. La debole e acerba democrazia giapponese preferiva, come i bambini, addormentarsi nel tiepido e dolce grembo materno piuttosto che combattere audacemente contro le imposizioni delle autorità.

Ma i registi giapponesi raffinarono la loro delicata sensibilità per la rappresentazione poetica dell'amore sentimentale o dell'amore materno, armonizzandola con l'accento lirico dei paesaggi e della natura. Si può affermare perciò che la loro inclinazione alla poesia o all'as-

senteismo nacquero da una poco coraggiosa ritirata dall'asprezza della vita sociale e che come conseguenza la bellezza poetica del cinema giapponese non fu costituita dalla esaltazione eroica ma dalla tendenza all'effeminato ed al sentimentale.

Altri registi seri fecero degli sforzi per descrivere fedelmente, con tocco realistico, la vera situazione della società giapponese.

Sadao Yamanaka della Nikkatsu fu il primo che produsse dei film « Jidaigeki » con serietà d'intenti. Egli trasformò molti eroi famosi delle leggende popolari in persone comuni, di un tipo che poteva essere rinvenuto ovunque e sempre nella collettività, e rappresentò gli eroici ladri e banditi come gente normale e di buon cuore che era costretta a ribellarsi a una società crudele e spietata contro i poveri. Egli negò tutti i principi di autorità, di gloria ecc., e si soffermò soltanto sulle cose comuni, povere, usuali. Abbandonò la vivace drammatizzazione e la esagerazione sentimentale e descrisse i fatti in un tono tranquillo, alquanto triste. Detestava quella società corrotta che si presenta sempre in splendidi abbigliamenti ed amava la mentalità primitiva e schietta della povera gente. Il suo melanconico senso poetico, che conferí ai suoi film eccellenti pregi artistici, nasceva da questo suo modo di considerare la società.

Nel campo del « Gendaigeki » alcuni valenti registi insistettero sul realismo.

Il piú notevole di questa scuola fu Kenji Mizoguchi, della Nikkatsu. Nel 1923 produsse un film, *Yoru* (La notte) nel quale descriveva accuratamente ed obiettivamente la pesante atmosfera di una via di un rione popolare. L'anno successivo diresse un altro film realista, *Shikamo karera wa yuku* (Ma essi andranno), in cui riuscí a porre in evidenza la vita miserabile dei lavoratori ed a suscitare con vigore la disperata situazione di un oscuro suburbio. Mizoguchi analizzava con minuzia la vicenda che doveva rappresentare nei suoi particolari e quindi elaborava tutti questi particolari in un armonico insieme non privo di fascino. In lui possiamo scorgere una forte spinta al realismo ed una ammirevole tendenza a far vivere la realtà sullo schermo.

Un altro regista Eizo Tanaka, presentò nel 1923 *Kyo-ya eri-ten* (Quattro stagioni a Tokyo), film nel quale descrisse lo sfacelo di una vecchia e famosa ditta, fallita a causa della violenta oppressione del moderno e mostruoso capitalismo. Ma non esagerò drammaticamente il carattere tragico della vicenda e fece ogni sforzo per riprodurre la normale vita quotidiana di Tokyo. Nel film non si trovano belle ragazze, intrecci di fantasia, forzature drammatiche della situazione: gli interpreti agiscono, pensano e parlano come persone normali. Per la prima

volta perciò gli spettatori giapponesi poterono vedere sullo schermo l'espressione della loro vita e dei loro sentimenti quotidiani.

Kensaku Susuki fu il regista del realismo psicologico, che rappresentò con precisione e obiettività la penosa condizione del popolo giapponese. Dopo varie prove, egli pervenne a una osservazione assolutamente documentaria, libera da ogni deformazione drammatica, in quello che può essere considerato il suo film migliore, *Ningen-Ku* (Dolore umano, 1923), nel quale si avevano vive e balzanti visioni di vecchi derelitti e affamati, di vagabondi, mendicanti, disoccupati, prostitute, in una parola, di tutti i relitti della società. Gran parte delle azioni erano collocate nelle strade di una moderna città, di notte.

I tre autori su menzionati appartenevano alla Nikkatsu; ma anche alla Shochiku possiamo trovare un regista che si avvicinò al realismo. Questi fu Jasujiro Shimazu. Benché propenso al realismo, egli assunse però un atteggiamento ottimistico nei confronti della società. I registi della Nikkatsu odiavano la società, dipingevano il popolo come una misera vittima di un capitalismo mostruoso e spietato, indulgevano ai toni scettici e pessimistici: Shimazu evitò di ritrarre con serio impegno il conflitto tra l'uomo e la società, e preferí rappresentare con una certa olimpicità le gioie e i dolori della vita quotidiana delle famiglie normali, con toni leggeri e succosi di commedia, ritenendo che sia possibile trovar la felicità ed essere sereni anche in una società malata e piena di difetti, e che sia sempre preferibile sorridere anziché odiare. Il suo atteggiamento corrispondeva in pieno a quello ch'era lo stato d'animo della classe media giapponese, la quale evitava di affrontare seriamente i problemi sociali e cercava rifugio nell'apprezzare le variazioni sentimentali nella vita quotidiana.

Tuttavia, grazie appunto al consenso che gli veniva dal pubblico medio Shimazu, pur tenendosi prudentemente alla larga dalle piú scottantitanti questioni sociali, riuscí a rappresentare la vita reale forse con piú minuta accuratezza di quel che non riuscisse agli aggressivi registi della Nikkatsu. A suo addebito sta però il fatto che man mano i film della Shochiku andarono perdendo l'aggancio iniziale con i piú concreti problemi della vita, e s'immiserirono nel piccolo mondo della vita famigliare, col risultato di acquistare un carattere sdolcinato e sentimentale.

Alla fine del periodo muto, tutti i segreti della tecnica erano ormai acquisiti dai registi nipponici, grazie anche alla forte influenza delle cinematografie straniere, specie nei film russi di Eisenstein e di Pudovchin; un particolare grado di perfezione era raggiunto nella tecnica del

montaggio e in quella della inserzione delle didascalie parlate, le quali si appoggiavano solidamente alle arti tradizionali del Giappone.

Cerchiamo di dare un'idea di questo rapporto tra due tecniche cinematografiche e quelle di altre arti antiche e tradizionali. Nell'antico Giappone vi era stata una fioritura di poemi composti di sole diciassette sillabe. Questo tipo di poesia veniva chiamato « Haiku ». Per esempio, una delle famose poesie composte dal poeta Basho suona cosí *A-ra-u-mi-ya Sa-do-ni-yo-ko-to-u A-ma-no-ka-wa (Araumi* è lo oceano infuriato; *Sado,* il nome di un'isola; *Yokotou,* giacente; *Amanokawa,* la Via Lattea). Il senso della poesia è dunque: *Sull'oceano selvaggio giace la piccola Sado... Ecco, lassú sospesa è la Via Lattea...* Se vogliamo apprezzare questa poesia, dobbiamo innanzi tutto immaginare vividamente la scena del mare scuro e tempestoso; poi, l'isola maculata di ombre, sballottata come una foglia in mezzo alle onde enormi; e infine la Via Lattea, sospesa come in un eterno silenzio. Giustappondendo o combinando successivamente queste tre scene, noi siamo in grado di apprezzare il profondo silenzio e il movimento eterno di questo vasto cosmo. La caratteristica dell'« Haiku » è di esprimere simbolicamente copiose significazioni con poche parole combinate con raffinatezza. Il principio è il seguente: concentrare l'impressione data dall'oggetto, osservandolo minutamente; poi scegliere pochissimi vocaboli che siano strettamente necessari, ma sufficienti, per rappresentare l'impressione concentrata; infine comporre ritmicamnte le parole selezionate, nei limiti di diciassette sillabe.

Non si può negare che tale principio sia singolarmente affine a quello del montaggio cinematografico; per questo i registi nipponici studiarono l'arte dell'« Haiku » e ottennero felici risultati nell'esprimere significati profondamente poetici mediante poche inquadrature abilmente combinate nel modo piú preciso e pregnante.

Ma il simbolismo della poesia « Haiku » era pur sempre riferito a fenomeni naturali, poteva essere considerato come una riflessione poetica sulla immobile natura, mentre esulava dai suoi interessi una trattazione dei fenomeni umani: lo spirito dell'« Haiku » era di eludere ogni aggancio con una realtà sociale dominata da un tirannico controllo e di trovar rifugio nel riposante silenzio della natura. Per tale motivo l'« Haiku » non poteva esser l'arte di una rappresentazione costruttiva o analitica dei fenomeni umani nel loro divenire. Ne venne di conseguenza che i registi giapponesi, rifacendosi a quella tecnica e a quella ispirazione, poterono mostrare un ammirevole talento nel montaggio di scene statiche e liriche, ma non riuscirono a conseguire uno stile nel montaggio di situazioni di movimento o in quello di ampie scene di massa, né a ottenere un rapido « tempo » di narrazione;

si può concludere perciò che il carattere generale del montaggio nel cinema giapponese fu molto diverso da quello dei film occidentali, influenzati dalle costruttive teorie di Pudovchin.

Riguardo alla tecnica delle didascalie parlate, i registi nipponici si rifecero all'arte tradizionale dei cantastorie, detta « Kodan ». Nello antico Giappone esistevano dei gruppi di cantastorie di professione, che recitavano vecchie leggende o racconti di loro invenzione, in appositi auditorii, davanti a un pubblico di vario genere. Con l'andar del tempo la loro tecnica si raffinò sempre piú, il loro modo di presentare le narrazioni si fece sempre piú vivido e pregnante; in particolar modo essi si specializzarono nel render chiara e agevole la comprensione dei rapidi spostamenti nel tempo e nello spazio, con un numero minimo di parole combinate dinamicamente. Un esempio: *Egli uscí dalla porta dicendo « Addio »... « Buon giorno », egli disse, aprendo la porta dell'albergo* (di un'altra città). Appare evidente come questo modo di narrare assomigli a quello usato nel cinema. I registi nipponici studiarono perciò con impegno i testi del « Kodan » e riuscirono a realizzare compatte e dinamiche successioni di scene riferentisi a situazioni assai lontane le une e le altre nel tempo e nello spazio, con l'inserzione tra l'una e l'altra di didascalie di poche efficaci parole. Ecco un esempio del loro metodo:

Scena: Il ladro fugge sparando contro i poliziotti. Nevica intensamente.
Didascalia: Fuggito.
Scena: Il ladro sta camminando, carico di bagagli, in mezzo a due filari di ciliegi in fiore.
Didascalia: Dove sta andando?
A Tokyo.
Perché?
Oro!
Scena: Il ladro è intento a rubare in un grande magazzino di Tokyo.

Ma il carattere fondamentale del Kodan era letterario; e i registi, ripiegando sulle possibilità offerte dalle parole usate nelle didascalie parlate, trascurarono lo studio di una genuina espressione filmica conseguita mediante le immagini. L'abuso del sistema conferí al cinema giapponese un carattere letterario che contrastò a uno sviluppo della espressione della forma filmica.

Ma anche questo carattere eminentemente letterario assunto dal film giapponese trova una sua giustificazione nel particolare momento storico, caratterizzato da quel rigoroso controllo sociale di cui abbiamo piú volte fatto menzione. Vivendo sotto lo stretto controllo di un governo autoritario il popolo giapponese non era in grado di apprezzare appieno la libertà del vivere civile. Di conseguenza, il corso della vita di ciascun

individuo era determinato non dalla sua libera volontà o dalla sua propria personalità, ma unicamente dallo stato sociale al quale egli apparteneva. La felicità o la miseria del popolo nipponico dipendeva dalla situazione sociale. Anche la narrativa e il teatro avevano per oggetto principale i drammatici rivolgimenti sociali, e il piú delle volte trascuravano una drammatizzazione dei caratteri o i loro conflitti intimi. Come risultato, i personaggi presentati nei film giapponesi erano piú astrattamente tipizzati che non vividamente individualizzati; il loro comportamento, il loro modo di sentire era completamente determinato dalle situazioni esterne. E poiché il modo piú adatto per rappresentare queste era la letteratura, i cineasti nipponici preferirono una espressione letteraria alla rappresentazione visiva.

Quando il cinema giapponese era appena giunto a maturità, anche se in maniera alquanto deformata, vennero importanti i primi film stranieri parlati. Una nuova era incominciava.

L'avvento del parlato

Il primo film parlato prodotto in Giappone fu *Rei-mei* (Aurora), diretto da Kaoru Osanai nel 1925. Il sistema sonoro usato in esso fu il « Minato-System », d'invenzione giapponese, basato sulla sincronizzazione del suono. Ma la resa tecnica fu assai deludente, per cui la Nikkatsu adottò, nel 1928, un sistema di registrazione su disco, anche esso giapponese, chiamato « Eastphone », con il quale vennero realizzate numerose opere; i risultati furono ancora peggiori di quelli ottenuti col « Minato », stante l'estrema difficoltà di sincronizzare, col sistema dei dischi, il sonoro col visivo. Per tale motivo sia i produttori che il pubblico continuarono per un certo periodo a preferire i film muti, pervenuti ormai a un alto grado di maturità e di raffinatezza, e fecero il viso delle armi al cinema sonoro.

Ma verso il 1929 le principali sale di Tokyo cominciarono ad attrezzarsi con i piú moderni proiettori fabbricati dalla Western Electric Company o dalla R.C.A., e poterono proiettare i piú famosi film americani del momento. *All Quiet on the Western Front, The singing Fool, The Love Parade, Rio Rita,* ecc. Il meccanismo narrativo di questi film, fluido e già tecnicamente ineccepibile, convinse il pubblico giapponese della superiorità e dei pregi del cinema sonoro; e, stimolati dal successo da essi ottenuto, gli stessi produttori si diedero da fare per realizzare in patria dei buoni film sonori.

Prima fu la Shochiku, che adottò un nuovo sistema sonoro giappo-

nese denominato « Tsuchihasshi System », e produsse *Madamu to nyoboo* (La moglie e la signora, 1931), diretto da Heinosuke Gosho, il migliore allievo di Shimazu. Egli riuscí a conseguire un'ammirevole armonia tra sonoro e visivo e un fluido e ritmico « tempo » narrativo, con un uso del dialogo assai appropriato. Si può ben dire che l'èra del cinema sonoro ha inizio in Giappone con questo film.

Dopo di Gosho, il suo antico maestro Yasujiro Shimazu esibí un alto grado di perizia tecnica nei due film sonori *Arashi no naka no shojo* (La vergine nella tempesta, 1932) e *Tonari no yae-chan* (La ragazza della porta accanto, 1933).

Sempre nei teatri della Shochiku, a Kyoto, Teinosuke Kinugasa, che aveva studiato cinema in Germania dopo la prima guerra mondiale, diresse il magnifico *Chu-shin gura* (I diciassette Samurai, 1932), nello stile « Yidai-Geki », adattato da un famoso episodio storico del Medio Evo. Kinugasa si serví di ampii ambienti, movimentati e pieni di colore, e con un uso accorto di tutte le piú avanzate tecniche sonore ottenne una spettacolare drammatizzazione della vicenda. Cosí finalmente, nel 1932, il film sonoro giapponese conquistava la sua maturità.

La casa rivale della Shochiku, la Nikkatsu, mise a punto un altro sistema sonoro, il « P.C.L. System », senza però ricavarne frutti soddisfacenti; si rivolse allora alla Western americana, e con tale sistema diede inizio a una produzione regolare di pellicole sonore. L'elevata sensibilità e l'eccellente resa tecnica del sistema Western Electric diedero ai registi della Nikkatsu ottime possibilità di studiare e di realizzare film sonori, e inaugurarono quella che può esser definita « l'età dell'oro » del cinema sonoro giapponese.

Nel 1936 sorse un'altra grande casa di produzione, denominata « Toho », la quale costituí, assieme alle antiche Shochiku e Nikkatsu, un triangolo che dominò la produzione cinematografica giapponese. La Toho, che era originariamente una grossa catena di teatri e « dancing » fornita di capitali immensi, organizzò la sua produzione in cooperazione con la « P.C.L. Sound System », e si pose subito in aspra concorrenza con la Shochiku e la Nikkatsu: costruí un moderno grandioso teatro di posa a Tokyo, attrezzandolo con i mezzi tecnici piú perfezionati; operò risolutamente numerosi cambiamenti nella struttura industriale, organizzando con razionale efficienza la produzione che fino allora si era retta su basi fragilissime e su un sistema finanziario primitivo. Avveniva infatti che ai registi piú rinomati venisse conferita un'autorità pressoché illimitata e si consentisse di sperperare tempo e danaro per realizzare i film a loro piacimento mentre i registi di minor fama venivano compressi fino a trasformarsi in autentiche macchine

pronte a sfornare incessantemente un prodotto in serie privo di ogni valore artistico e, talvolta, anche commerciale. La libertà sconfinata concessa ai grandi registi favoriva indubbiamente, qualche volta, la creazione di opere eccellenti, ma il piú delle volte si risolveva in una autentica catastrofe finanziaria per la produzione. E poiché neanche la massa dei film fatti a poco prezzo aveva possibilità di successo anche solo finanziario, il risultato inevitabile era un pericolo continuo di bancarotta per le case di produzione. La Toho instaurò il sistema del « producer », affidando ad esso il controllo completo della produzione e ponendo un freno alle capricciose pretese dei registi. Poi impiantò una produzione basata su opere di livello « standard », evitando sia i capolavori isolati dei grandi registi che i deludenti sottoprodotti a buon mercato affidati a realizzatori d'infimo ordine. Se uno dei canoni dell'industria moderna è la costanza e la standardizzazione del prodotto, la Toho fu la prima casa produttrice che pose in atto un tale principio, applicandolo ad ogni settore dell'industria del film.

Per prima cosa, alla Toho si prepararono minuziosamente programmi e preventivi prima d'intraprendere la realizzazione di un film, organizzando delle « troupe » che avessero la possibilità di lavorare razionalmente. Per raggiungere tale scopo, fu imposto a registi e soggettisti di presentare delle sceneggiature e dei piani di lavorazione completi e minuziosi. Fino a quel momento — e piú ancora nel periodo del muto — le sceneggiature erano state assai semplici e scheletriche, e la loro funzione tenuta in assai scarsa considerazione: solo al talento del regista, che trasformava con libera e originale interpretazione le indicazioni della sceneggiatura in immagini, si faceva il piú ampio credito. Ma il sonoro, introducendo l'uso del dialogo, rendeva piú lunghi e complessi i soggetti cinematografici ponendo l'esigenza che essi si fondassero su storie dotate di una solida struttura drammatica; di qui la necessità di una solida e precisa sceneggiatura preventiva, e di una limitazione alla libertà creativa del regista. Alla Toho soggettisti e sceneggiatori cominciarono ad essere tenuti in maggior conto dei registi medesimi, in base al criterio, ineccepibile dal punto di vista dell'industria, che una buona sceneggiatura significa possibilità di « pianificare » la produzione del film e di limitare i pericolosi arbitri creativi del regista. Un'industria cosí costosa e complessa come quella del sonoro non poteva aderire a criteri diversi. Inoltre, la Toho fissò un prezzo « standard » per i biglietti d'ingresso alle sale di sua proprietà.

Questa razionalizzazione e pianificazione della produzione, instaurata alla Toho, fu ben presto imitata dalle altre due grandi compagnie,

strette dalla necessità di adeguarsi alle nuove esigenze del cinema sonoro.

Ma un'altra rivoluzione fu attuata dalla Toho. Per garantirsi una compensazione ai costi enormi della produzione sonora, essa organizzò la produzione di numerosi film spettacolari, dotati di un minimo di valore commerciale e di qualche elemento d'interesse per il pubblico: ricchi « cast » di divi famosi, adattamenti di « best-seller » della narrativa, commedie musicali con esibizioni sontuose, spettacolari produzioni « storiche » realizzate con profusione di ambienti e scene colossali, e cosí via. La Toho fu la prima casa produttrice che impiantò una serie di film di puro spettacolo. E, per attuare questi suoi piani su larga scala, cominciò a raggruppare rinomati registi, scenaristi e attori sottraendoli alle altre case, aumentando considerevolmente i loro compensi. Allarmate da tale concorrenza le altre case, che fino allora si erano assicurate a vil prezzo i servigi di attori e registi famosi, furono costrette a loro volta ad aumentare i salari. Questa corsa al rialzo portò a un sensibile elevamento del tenore di vita e della posizione sociale degli uomini di cinema, i quali fino a quel momento — cosí come l'industria del cinema era stata considerata come un'impresa da avventurieri e da lestofanti — avevano vissuto in una sorta di isolamento non esente da disprezzo. (Il disprezzo del pubblico per gli attori aveva radici antiche e profonde, ed era dovuto al concetto proprio della filosofia pragmatistica cinese, che il teatro fosse solo uno « Spiel », un divertimento privo di serie finalità e di alcuna importanza per la società umana). Ma d'ora in poi i cineasti nipponici poterono godere della stima pubblica, e l'industria cinematografica essere annoverata tra i grossi fatti industriali dell'epoca.

L'avvento del sonoro realizzava, come si è visto, una importante rivoluzione nel campo della organizzazione industriale. Nel medesimo tempo, notevoli riforme venivano compiute anche nel campo artistico; registi e attori dovevano necessariamente adeguarsi ai nuovi principi tecnici ed estetici: i primi dovettero cercar di conseguire l'armonia tra suono e immagine, e sottostare alle maggiori limitazioni della propria libertà imposte dalla produzione o dalla sceneggiatura; i secondi compirono sforzi disperati per rendere « fonogeniche » le proprie voci, e per adattare la recitazione a quella naturalezza e sobrietà che il cinema sonoro richiedeva. Solo chi riuscí a adeguarsi al corso del tempo sopravvisse: gli altri sparirono ben presto dal mondo del cinema.

Ma simili fenomeni furono comuni a tutte le cinematografie, di tutti i paesi, e non è perciò il caso di diffondersi in una loro descrizione.

Preludio alla guerra

La marcia del Giappone verso la guerra si fece via via piú veloce in quegli anni perdendo ogni remora di prudenza. Nel 1932 aveva inizio l'invasione della Manciuria, minuziosamente preparata dai comandi dell'Esercito, e l'anno seguente la flotta giapponese bombardava le truppe cinesi a Shanghai. Il risultato fu la nascita di un nuovo Stato, il Manciukuo, in un territorio che indiscutibilmente apparteneva alla Cina. In esso i capitalisti nipponici trovarono ricche sorgenti di produzione di materie prime, occorrenti alle loro industrie, e ampi mercati per i loro prodotti. Con grande rapidtà, e fondando sulla massiccia presenza dell'esercito, essi organizzarono un accorto trapianto di industrie cinesi nel Manciukuo, mentre il governo nipponico tentava di risolvere l'annoso problema della sovrapopolazione — il cui incremento non conosceva tregua — inviando grossi contingenti di emigranti in Manciuria: contadini e disoccupati, che nel nuovo Stato trovavano una terra fertile e mai sfruttata dalla quale era facile trarre nutrimento. In pochi anni numerose fattorie ampie e moderne e alcune grandi città nascevano nella lontana, selvaggia e gelida pianura mancese.

L'invasione e la successiva colonizzazione della Manciuria offrirono nuove allettanti prospettive all'industria e alla politica giapponese, e i gruppi radical-nazionalistici si affrettarono a esaltarla come quella che consentiva alle incolte popolazioni asiatiche di ricever la luce della splendida civiltà nipponica, quella civiltà che appunto al popolo giapponese gli Dei avevano commesso il compito divino di diffondere nel mondo intero. Una tale concezione mitologica dell'ultranazionalismo o shintoismo — di cui a nessuno sfuggono le somiglianze con la filosofia razzistica del Rosenberg, il teorico del nazismo — faceva perfettamente il gioco del governo di quell'epoca, che si adoperò per inculcarla nelle scuole e nelle università, a diffonderla nei giornali, a propagandarla alla radio. Nel medesimo tempo venne resa obbligatoria l'istruzione militare in tutte le scuole, e il governo, fondando sull'appoggio della polizia militare, stroncò ogni opposizione a questo assurdo pregiudizio di superiorità razziale. I circoli progressivi di artisti, insegnanti, giornalisti, lavoratori, che ad esso tentavano di reagire, furono sottoposti a controlli polizieschi e a vessazioni, o spinti ad aderire forzatamente alla politica governativa. La persecuzione non si limitava agli antigovernativi e agli anarchici, ma colpiva indiscriminatamente liberali e democratici, mentre l'ultranazionalismo veniva assunto come principio-guida del paese.

La colonizzazione e l'industrializzazione del Manciukuo accrebbero enormemente il potenziale industriale del Giappone, ne allarga-

rono i mercati, favorirono la superproduzione: ma i profitti, anziché distribuirsi equamente fra tutti i cittadini, andarono ad agglomerarsi nelle mani della solita oligarchia capitalistica, cui il governo lasciava campo libero. La massa dei cittadini versava nelle medesime miserabili condizioni di prima, e ogni tentativo di protesta veniva bollato come atto di sedizione comunista. Il popolo, avvilito e privo di speranza in un avvenire migliore, si ridusse in uno stato di decadenza morale, in cui gran posto occuparono l'erotismo, il divertimento volgare, il « nonsense »; l'evasione dalla realtà s'identificò con l'alcool, la dissolutezza, il gioco.

Tuttavia la classe media continuò indolentemente a sognare nella pacifica e confortevole atmosfera della vita quotidiana. I rappresentanti della media borghesia non si curarono troppo dell'ideologia politica seguita dal governo, né si preoccuparono del progressivo soffocamento delle proprie libertà di parola e di pensiero, purché la loro tranquilla vita familiare non venisse turbata. La stessa proditoria invasione della Manciuria non suscitò recriminazioni, anzi fu seguita con soddisfazione da una classe di impiegati e di pubblici funzionari che avevano tutto da guadagnare da un rafforzamento del governo. Questa supina acquiescenza della media borghesia alla politica militare ed economica del governo costituí la piú grave remora a uno sviluppo della democrazia nel Giappone moderno.

Le tendenze del cinema giapponese in questo periodo corrispondono esattamente a una simile situazione sociale. Innanzi tutto, grande abbondanza di melodrammi sentimentali fuori della realtà, film pornografici pregni di disgustoso erotismo, « musical » di poco prezzo a base di « jazz » assordante e di fanciulle nude, « slap-stick » piene di assurdità buffonesche: questo fu il prodotto ammannito senza interruzione a un pubblico il cui livello morale era paurosamente decaduto. Alcuni titoli, scelti a caso, sono sufficientemente indicativi: *La camera da letto di una sposa, Quel che lo sposo sussurra in letto, Lacrima o sospiro?, Dal nulla al nulla, Donne senza domani,* ecc. Appunto il popolo era privo di una speranza nel domani, e non conosceva che l'*adesso* e l'*oggi*: domani forse la guerra avrebbe spazzato via tutto con una folata tempestosa. « Se non ti diverti oggi, domani la possibilità di vivere piacevolmente sarà perduta per sempre. Canta! Ama! Bevi! E ridi! ». Questo era uno dei piú tipici « slogan » che si potevano leggere in quel periodo sui manifesti della pubblicità cinematografica. I giornali definirono il periodo come quello dell'« ero-gro-nonsenso », cioè dell'erotismo, del grottesco e del nonsenso; e il cinema portò questo fenomeno scandaloso alle massime altezze.

Una seconda tendenza, seguita particolarmente alla Shochiku, fu definita della « vita familiare », ad uso in particolar modo della media borghesia nipponica.

Jasujiro Shimazu, « leader » della Shochiku, diresse tre film di una certa importanza: *Kazoku-Kaigi* (Riunione in famiglia, 1936), *Syn to midori* (Rosso e verde, 1937), *Asakusa no hi* (Luce nel quartiere dei piaceri, 1937), tutti e tre adattati da popolari romanzi pubblicati a puntate sui giornali di tendenza governativa. Nel primo egli dipinse con viva coloritura e con tocco preciso e delicato la tipica vita familiare della classe agiata di una grande città commerciale: Osaka; nel secondo la fresca atmosfera in cui vive un gruppo di fanciulle nella moderna Tokio; nel terzo compose una serie di amabili quadri sul popolino minuto della capitale. Mancava a queste opere una profonda osservazione della situazione sociale e un autentico impegno rinnovatore, ma vi si trovava una rappresentazione serena, piena di lieve e delicata umanità.

Gli altri registi della Shochiku approfondirono e modificarono l'atteggiamento del maestro. Il migliore tra essi, Yasujiro Ozu, toccò per primo il tasto della malinconia un po' rarefatta e sofisticata. *Hitori-musuko* (Il figlio unico, 1937), era il dramma del piccolo borghese che ha abdicato alla propria indipendenza sociale diventando uno schiavo del giogo capitalistico; *Kano-jo wa nani wo wasuretaka* (Quel che la signora ha dimenticato, 1937), era una caricatura un po' cinica della classe agiata, condotta con l'abilità scanzonata di un Lubitsch. Ozu, che si era formato alla scuola di Shimazu assorbendone gli umori satirici, non potendo apertamente denunziare i difetti della società in cui viveva, manifestò il suo dissenso mediante la caricatura: significò il pianto attraverso lo sberleffo, l'ira mediante il sorriso, la disperazione mediante la gaiezza. I suoi film sono un po' lo specchio della classe intellettuale dell'epoca, privata della libertà di parola e costretta a servirsi dell'arma dell'ironia e della satira.

Un altro allievo di Shimazu, Minoru Shibuya, rappresentò mirabilmente, con il medesimo tocco sofisticato e con toni acremente umoristici, l'intima corruzione dell'alta borghesia nel suo primo film di successo, *Haha to ko* (Madre e figlio, 1938). Hiroshi Shimizu in un piacevole film, *Arigato-san* (Il signor « Thankyou », 1935), che raccoglieva i vari episodi che possono accadere su un autobus di una linea locale, rivelò un particolare talento per la rappresentazione documentaristica.

In contrasto col carattere accomodante delle produzioni Shochiku, i film della Nikkatsu ebbero un tono piú aspro e impegnato, piú serio e violento.

Sadao Yamanaka diresse *Ninjo-kamifusen* (Il palloncino nel vicolo, 1937), nel quale manifestò la sua opposizione al militarismo nazionalistico e insistè in una indagine dell'uomo, attraverso una sapida e umoresca rappresentazione della gente dei quartieri popolari. Il suo umanesimo distruggeva il concetto dell'eroe, del grand'uomo, della sacra autorità, instaurando quello del popolo sconosciuto e oscuro, semplice ed amabile, visto come la debole e candida vittima di avidi governanti, ai quali però non oppone resistenza e odio, ma una paziente obbedienza e un sorridente pudore delle proprie sofferenze. Il film si moveva in un'atmosfera tranquilla e sfumata, e rivelava profonda sensibilità e acuta capacità di osservazione.

Il delicato umanesimo di Yamanaka, che sbocciava come un fiore odoroso in mezzo alla gramigna dei film nazionalistici, fu l'ultima rivelazione della coscienza dei cineasti nipponici: nel 1937 Yamanaka veniva chiamato sotto le armi, e l'anno dopo moriva in battaglia, nelle pianure cinesi, all'età di trent'anni.

Tra gli altri registi della Nikkatsu, Mansaku Itami, che era stato amico di Yamanaka, si rifugiò nell'astratto e intellettualistico mondo dell'espressionismo considerando tutti i fenomeni superficiali, ridicoli e privi di senso; ultranazionalismo, shintoismo, la sacra missione della razza giapponese, il nuovo ordine da instaurare in Asia: tutti questi motivi furono estranei alla sua raffinata sensibilità. Perdendo ogni contatto con la vita reale del Giappone, Itami preferí trasporre i fenomeni attuali in figurazioni astratte, comporli in vicende satiriche, molto indulgendo al gioco espressionistico degli elementi figurativi. Il suo atteggiamento può apparire non dissimile da quello degli espressionisti tedeschi, la cui lezione evidentemente aveva ben assimilato; ma la sua posizione spirituale è fondamentalmente diversa: non solo nel suo caso, ma anche in quello di altri registi nipponici, l'amore monomaniaco per gli elementi figurativi significa un deliberato rifiuto di ogni contatto col mondo attuale e i suoi disgustosi accadimenti. Comunque si può ben affermare che Itami fu uno dei pochi registi che si opposero con coerenza al bolso nazionalismo imperante.

Nel campo del « Gendai-Geki », un posto di rilievo occupa Kenji Mizoguchi, il quale aguzzò la sua visione realistica delle cose ampliando il suo amore per la realtà presente con ostinata perseveranza. Uno dei suoi film piú famosi, *Gion no kyodai* (La sorella della Geisha, 1936) può essere considerato il vertice sommo del realismo giapponese. In esso veniva presentata la situazione di una giovane geisha la quale, stanca di essere considerata null'altro che un oggetto di piacere e uno

strumento delle voglie altrui, cerca di vendicarsi degli uomini provocando una catastrofe nella quale periscono i suoi ospiti. Ma, accusata e bollata da tutti come un essere spregevole, viene poi uccisa da un mercante che, accecato da una furiosa passione per lei, si era ridotto in completa rovina economica e morale. Mizoguchi rappresentò freddamente, senza alcuna indulgenza sentimentale e con assoluto realismo, la ribellione dell'infelice geisha, che sta a simboleggiare il risveglio della coscienza di sé nella donna giapponese; egli seppe anche dipingere con esatta coloritura, ricchezza di dettagli pieni di gusto artistico e minuziosa attenzione, l'atmosfera particolare dell'ambiente in cui si
Un altro significativo regista della Nikkatsu fu Tomotaka Tazaka,
muove la ragazza. L'energica e audace ricerca della realtà, perseguita da Mizoguchi, era qualcosa di nuovo e di raro nel cinema giapponese, al quale avevano sempre difettato i toni virili.

Nello studio della Nikkatsu in Tokyo emerse in quel periodo un abile terzetto composto di Tomu Uchida, Yasutaro Jogi e Isamu Kosugi, rispettivamente regista, scenegigatore e attore, i quali ebbero — ed hanno tuttora — una influenza determinante sul cinema nipponico. Dalla loro collaborazione nacquero in quegli anni tre capolavori — *Jinsei gekijo* (Il teatro della vita, 1936), *Hadaka no machi* (La città nuda, 1937), *Kagiri-naki zenshin* (Il cammino senza fine, 1937) — che costituiscono le punte piú alte del cinema sonoro giapponese anteguerra. Nel primo film, Uchida rappresentò le speranze e le delusioni di un giovane, nei giorni romantici del primo periodo Meiji: il tono sostenuto e virile della narrazione era piuttosto inusitato nella cinematografia giapponese. In *Hadaka no machi* descrisse mirabilmente la lotta spietata per la cosiddetta « sopravvivenza dei migliori » nella società moderna, attraverso la storia di un avido strozzino perennemente in caccia della sua vittima: ne risultava un quadro potente della gigantesca, crudele e cieca forza di un capitalismo teso esclusivamente allo accrescimento delle proprie ricchezze. Nell'ultimo dei tre film, *Kagiri-naki zenshin,* veniva raffigurato il dramma di un vecchio funzionario collocato a riposo per limiti di età, che finisce per insanire e poi morire in miseria. Anche qui erano acutamente additati i difetti della nostra moderna società, che consente quasi l'assassinio legale dei piú deboli. Ma in questo, come negli altri film, la posizione di Uchida non è puramente negativa: la sua visione è quella di una società che dinamicamente si evolve traendo da se medesima le risorse vitali, pur attraverso inevitabili errori e incongruenze. Di tali fermenti vitali operanti sotto la superficie dei fenomeni Uchida fu l'autentico e attento osservatore, che seppe rappresentarli con chiara ed energica espressione. Il suo

talento costituí un apporto prezioso per il cinema nipponico, nel quale aveva fino allora predominato la intimistica e un po' femminea rappresentazione del piccolo mondo della vita quotidiana.

Un altro significativo regista della Nikkatsu fu Tomotaka Tazaka, che introdusse la rappresentazione del carattere di un personaggio indipendente dalle circostanze. In *Roboo no ishi* (Il sassolino nella strada, 1937) narrò poeticamente la vita di un giovane in lotta contro la società: la novità del personaggio consisteva appunto nel fatto che egli non si lasciava determinare nel suo comportamento dall'ambiente circostanze, ma orgogliosamente proclamava la propria indipendenza e la propria libera volontà. Questo fresco personaggio, appassionatamente rappresentato da Tazaka, conferiva al film una poetica fragranza, assai diversa dal sentimentalismo in tono minore consueto ai film di ambiente familiare.

Hisatora Kumagai, amico di Uchida, realizzò nel 1936 *Gyo-netsu no shi-jin, Takuboku* (Takuboku, l'appassionato poeta), biografia drammatica di un poeta che dedicò l'intera sua vita alla creazione di poemi popolari, e che morí in povertà. Il tono della narrazione era limpido e fresco come le poesie di Takuboku e pieno di vitalità nonostante la pesantezza della storia. Il film successivo, *So-bo* (Emigranti 1937), drammatizzava pateticamente la storia di un gruppo di emigranti che dal porto di Kobe salpavano per l'America del Sud. Kumagai otteneva un felice risultato nel descrivere, con intensità di accenti, la misera condizione umana di questi esseri, esclusi dal povero territorio della madrepatria e costretti a cercarsi in remoti continenti una terra da lavorare. Il tono predominante del film non era però quello della cupa disperazione, ma piuttosto quello della indomabile volontà di vita dei contadini.

Se una conclusione si può ricavare dal rapido esame compiuto dei principali film « Gendai-Geki » della Shochiku, essa è che quasi tutti nascono sotto il segno di un comune carattere, che si apparenta con l'atteggiamento spirituale del popolo giapponese definito « romanticismo ». I registi della Nikkatsu portarono invece sullo schermo la passione, l'atteggiamento idealistico, la purezza morale e l'indomabile forza vitale del popolo che combatte baldanzosamente contro i difetti e le ingiustizie della società. Questo fu senza dubbio un fatto positivo e nuovo per il cinema nipponico, anche se talvolta si eccedette alquanto in un ottimismo un po' sempliciotto e « naïf ».

Nei confronti della produzione della Toho, invece, nulla si può dire su un piano di valutazione artistica. Il sistema di lavorazione colà introdotto, di una organizzazione strettamente controllata dai respon-

sabili finanziari, non poté non influire negativamente sulla libera attività degli artisti, standardizzando le loro opere a un livello di anonima mediocrità. Il sistema, tuttavia, non offrí solo svantaggi: alla Toho si formarono un gruppo di giovani assistenti — tra i quali troviamo Akira Kurosawa, Tadashi Imai, Senkichi Tanuguchi — i quali ebbero agio di impadronirsi di tutti i segreti della tecnica e fare ampia pratica dei moderni sistemi di produzione. Una volta resisi padroni di tali elementi, parecchi anni piú tardi, saranno essi a compiere una nuova rivoluzione e a realizzare la superba rinascita del cinema giapponese del dopoguerra.

La guerra

Nel 1937 la guerra nella Cina del Nord era conclusa. Il successo conseguito in Manciuria incoraggiò i grossi capitalisti e le alte sfere dell'esercito, in stretta alleanza tra loro, a nuove imprese. Si meditò, in spregio agli stessi ordini del governo che aveva dato lo « stop » alle operazioni in Cina, un allargamento del conflitto, e lo si ottenne agevolmente. Si arrivò alla terribile guerra del Pacifico, mentre il governo di Tokyo, vinto dalle fanatiche insistenze degli « ultra », dava il suo riconoscimento ufficiale all'aggressione imperialistica contro la Cina, con il pretesto ufficiale della liberazione della cara, antica nazione sorella dalle mene egemoniche delle nazioni occidentali, e sotto lo slogan del « nuovo ordine » da instaurare in Asia. Tutta la nazione fu messa sul piede di guerra, e il governo si arrogò non solo il controllo sulla libertà di parola ma sulla stessa libertà di vivere.

Il « clima » di guerra per il cinema giapponese ebbe inizio con il rincrudimento della legge sul cinema (1940), nella quale erano minutamente descritte tutte le forme di controllo a cui l'industria cinematografica andava sottoposta. La rigida osservanza di questa legge fu affidata all'Ufficio Informazioni del Gabinetto, composto di funzionari nazionalisti e da professionisti invasati da mania di imitazione della politica cinematografica attuata nella Germania di Hitler.

Il primo passo compiuto dall'Ufficio Informazioni fu di amalgamare, allo scopo di meglio controllarle, tutte le produzioni, raggruppandole in tre sole grandi case: la Toho, la Shochiku e, nuova venuta, la Daiei, che assorbiva tutte le altre vecchie compagnie e che, a differenza delle prime due che curavano anche la distribuzione e il noleggio dei film, si occupò esclusivamente di produzione, gestendo teatri di posa che già erano stati proprietà della Nikkatsu. Quest'ultima casa rimase come semplice organismo di gestione di sale cinema-

tografiche, sparendo in tal modo, nonostante il suo passato glorioso, dalla storia del cinema giapponese. L'Ufficio chiese inoltre le dimissioni di tutti i cineasti che non aderivano alle idee bellicistiche del governo e innalzò, per converso, ai posti chiave coloro i quali vi si adattavano supinamente, consentendo in tal modo la trasformazione del cinema nipponico, privo ormai di ogni libera volontà, in un'automatica macchina propagandistica.

In secondo luogo, l'Ufficio si arrogò il controllo della distribuzione, concentrando tutte le vecchie case in un nuovo organismo, la Dainippon-Eiga-Haikyu-Sha (Compagnia Nipponica di Distribuzione Film), col compito di imporre a tutte le case programmi graditi al governo e di boicottare quelli che non sembrassero conformarsi alle direttive ufficiali. La Compagnia divise tutte le sale del Giappone in due gruppi, « rosso » e « bianco », a ciascuno dei quali vennero distribuiti settimanalmente due o quattro nuovi film (1).

Ma si trattava per lo piú di grigi e monotoni polpettoni di propaganda governativa; per cui il pubblico andò sempre piú perdendo il suo interesse per la cinematografia nazionale e andò alla ricerca delle proiezioni clandestine di film americani. Specie tra le classi giovani assai vivo era il rimpianto per i film europei di anteguerra.

Riguardo alla distribuzione dei film stranieri, l'Ufficio impose la sospensione di ogni attività alle filiali delle otto maggiori case americane, e dopo l'attacco di Pearl Harbour vietò definitivamente l'importazione di tutti i film angloamericani e francesi. Nello stesso tempo tutte le case distributrici di film stranieri vennero raggruppate in un solo organismo, la « Gaikoku - Eiga - Kabushiki - Gaisha » (Compagnia Film Esteri), che distribuí solo film tedeschi e italiani, e quei pochi vecchi film riconosciuti non « nocivi » e confacentisi col clima di guerra (fra gli altri si consentí la circolazione di *Hundred Men and a Girl, Quatorze Juillet, Carnet de bal*, ecc.).

Il controllo del governo sull'attività cinematografica si andò facendo sempre piú severo man mano che la guerra andava avanti, e finí per comprimere ogni fermento artistico. D'altro canto, però, il paternalismo del potere politico e dei grossi organismi finanziari di stato consentí di ottenere certi risultati che in regime di libera produzione non era

(1) Lo sviluppo delle sale cinematografiche in Giappone è il seguente:

1912	164 sale	1941	2.472 sale
1921	649 »	1945	1.247 »
1926	1.057 »	1947	2.025 »
1939	2.018 »	1951	3.330 »

stato possibile conseguire, e preparò al cinema giapponese il terreno dal quale trarre, in seguito, messi copiose.

Il film documentario

I funzionari dell'Ufficio Informazioni avevano un alto concetto della politica cinematografica della Germania nazista, specie per quel che riguarda l'impulso dato al cosiddetto « Kultur Film ». In tale spirito s'inquadra l'invito che venne fatto nel 1936 al regista tedesco Arnold Fanck, a recarsi in Giappone per un film di co-produzione nippo-tedesca. Ne risultò *Atarashiki tsuchi* (La nuova terra, 1936), che, benché inzeppato di elementi propagandistici in favore del Tripartito allora in gestazione, apparve pregevole per la genuina rappresentazione del Giappone moderno e per l'interpretazione filosofica della tradizione spirituale nipponica. Il film, che si avvaleva di un montaggio abile e accurato, fu assai apprezzato anche dal pubblico.

Un incredibile successo riportarono anche, nel 1938, i due documentari che, sotto l'attenta supervisione di Leni Riefenstahl, interpretavano artisticamente i Giochi Olimpici di Berlino: *Fest der Völker* e *Fest und Schönheit;* e due anni dopo, la proiezione di *Vittoria in Occidente,* che celebrava il trionfo della « Blitz-Krieg » in Francia dando un'idea dinamicamente viva e drammatica della potenza dei corpi corazzati tedeschi, trascinava all'entusiasmo il popolo nipponico, che per la prima volta apprendeva le meraviglie della « guerra lampo ».

Gli esempi germanici influenzarono notevolmente i cineasti nipponici, molti dei quali si diedero allo studio assiduo della teoria e della pratica del film documentario, favoriti anche dall'Ufficio Informazioni il quale rese obbligatorio l'abbinamento a ogni film di un documentario, e piú tardi pianificò anche questo settore organizzandolo in quattro grandi case controllate e sostenute dallo stato sul piano politico e su quello finanziario. In breve volger di tempo la produzione si accrebbe enormemente, e sorsero numerose sale per la proiezione esclusiva di film documentari, il cui sviluppo divenne veramente imponente, pur se nella maggior parte si trattava di opere infarcite di propaganda governativa e, dal punto di vista artistico, assai grossolane.

Ma in mezzo a una marea di superficiali lavori di propaganda emersero alcune opere eccezionali. Particolare menzione merita la trilogia curata da Fumio Kamei, *Shanghai, Nangking, Peking.* Benché gli fossero stati commissionati per celebrare le splendide vittorie in Cina, Kamei esibí coraggiosamente, in questi film, il lato negativo della guerra: i soldati cinesi spietatamente trucidati, la misera condizione dei

civili privati del cibo e della casa, le città completamente distrutte, la condotta brutale delle truppe giapponesi, intente a incendiar case e a violentare fanciulle — in una parola, tutte le miserie della guerra. Dopo questa trilogia, Kamei realizzò sul fronte cinese *Tatakau heitai* (Soldati in battaglia, 1939), in cui descriveva la vita miserabile dei soldati giapponesi, quelli stessi che in patria erano esaltati, sulle gazzette, come la guardia sacra dell'Impero Nipponico. Naturalmente questi film, tutti intrisi di disgusto e avversione per la guerra, furono proibiti dalle autorità e atrocemente martoriati dal bisturi della censura. Tornato in Giappone, Kamei, perseverando nella sua posizione, produsse un altro film, *Shinano Fudoki* (1940), nel quale denunziava coraggiosamente le primitive e misere condizioni di vita dei contadini giapponesi e formulava un atto d'accusa contro la insufficiente politica sociale del governo. L'ammirevole talento narrativo che in essi si rilevava e la tecnica eccellente con cui erano montati fecero di questi film dei « classici » del cinema documentario giapponese.

Riguardo ai cinegiornali di attualità, essi erano un tempo competenza dei tre maggiori quotidiani del Giappone: lo Asahi, il Mainichi e lo Yomiuri, i quali producevano ciascuno, settimanalmente, un cinegiornale che prendeva titolo dalle rispettive testate. Nel 1939 l'Ufficio Informazioni, allungando sempre piú i propri tentacoli, curò la concentrazione dei tre cinegiornali in una sola grossa casa, che si denominò « Nippon-Eiga-Sha » (Compagia Nipponica delle Cineattualità). Essa intraprese con minuzia ed abilità il compito di documentare al paese il sempre piú pressante clima di guerra e, una volta scoppiato il conflitto nel Pacifico, estese la propria organizzazione costituendo innumevoli filiali in tutti i territori che man mano venivano occupati nell'Asia meridionale, e fornendo cosí informazioni assai rapide e complete sulle attività delle forze giapponesi. Si trattava, naturalmente, di semplici « reportage » di guerra o sulla vita del tempo di guerra, a scopo propagandistico e « tonificante », ed esulava da essi, nel maggior numero di casi, ogni intenzione artistica. Ma pure, col mostrare scene di vita, costumi, curiosità e abitudini di terre a volte lontane e sconosciute, indubbiamente arricchirono le esperienze umane del popolo giapponese, e fornirono al cinema nipponico spunti per nuove tematiche e nuovi orientamenti.

Nel campo del cinema educativo e scientifico, numerosi film di una certa importanza furono prodotti sotto l'influsso, in special modo, dei film scientifici dell'UFA. Tra gli altri vanno ricordati *Aru hi no higata* (Un giorno alla spiaggia), *Fuji no chi-shitsu* (Il signor Fuji e la geologia) e *Yuik no Kessho* (Cristalli di neve), prodotti dalla Toho, che volgarizzavano certe nozioni scientifiche elevando il livello tecnico

e artistico del film didattico giapponese. Fu solo in quel periodo che il cinema cominciò a esser considerato un mezzo molto importante di educazione popolare e di ricerca scientifica. Si può obbiettivamente affermare che, in tale campo, il famigerato Ufficio Informazioni emancipò il cinema giapponese dalle strettoie del teatro di posa ponendolo in piú diretto contatto con la vita sociale contemporanea.

I film di guerra

Durante il lungo periodo della guerra — che per il Giappone aveva praticamente avuto inizio nel 1931, per proseguire senza interruzione fino al 1945 — innumerevoli film di ambiente bellico furono realizzati, ma quasi tutti di ben scarso interesse artistico. Tuttavia si può rinvenire tra essi qualche opera degna di segnalazione, specie tra quelle che della guerra intesero mostrare il lato meno eroico e ufficiale, risolvendosi, qualche volta, addirittura in un atto di accusa contro la sua mostruosità.

Gonin no sekko-hei (Cinque uomini in pattuglia, 1938), ([1]) di Tomokava Tazaka è di gran lunga la piú importante. C'era in essa la chiara ripulsa di ogni superficiale propaganda patriottarda e l'assidua ricerca, invece, di una rappresentazione autentica della vita di soldati nipponici sul fronte cinese. Tazaka dipinse il cameratismo che s'istituisce fra i soldati di diverse regioni, semplici contadini gettati allo sbaraglio dal freddo ordine di un'autorità militare. Soldati costretti senza alcun reale entusiasmo a uccidere i loro simili, a incendiare case, a devastare campi ondeggianti di bionde spighe mature. Il loro disagio morale era sottolineato da Tazaka con una intensità poetica che creava una pura atmosfera di umanità. Subito dopo diresse, sempre in Cina, *Tsuchi to heitai* (Terra e soldati, 1939); ma stavolta la sua vena delicata si lasciò sopraffare dalle gigantesche dimensioni del conflitto, e il film risultò null'altro che un fedele « reportage » di soldati in marcia e in combattimento, lontano da ogni interpretazione artistica.

Hisatora Kumagai diresse *Shanghai rikusentai* (Marinai a Shanghai, 1939), ([2]) in stile semidocumentario. Se la parte cronistica che descriveva i combattimenti per le vie della città apparve molto acuta e incisiva, lo stesso non si poté dire per la parte narrativa, piuttosto banale e confusamente raccontata. *Moeru ohzora* (Il cielo fiammeggiante, 1940) di

---

([1]) Presentato alla Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia del 1938, e successivamente distribuito nei circuiti commerciali, col titolo *La pattuglia*.

([2]) Presentato alla Mostra di Venezia del 1939, col titolo *Le truppe di Marina giapponesi a Shanghai*.

Yutaka Abe trattò per la prima volta la moderna guerra aerea e si avvalse di brani assai potenti e realistici; e *Nishizumi sensha-cho* (Corpo corazzato Nishizumi, 1940) di Kimisaburo Yoshimura descrisse minutamente la formidabile potenza delle divisioni meccanizzate. Ma sia il primo che il secondo film si limitarono a visualizzare la bellezza formale delle evoluzioni degli aerei o dei carri armati e la spettacolarità delle scene di battaglia, senza scendere maggiormente in profondità col prendere posizione nei confronti della guerra.

Cominciato il conflitto nel Pacifico, Kajiro Yamamoto realizzò una serie di film di guerra. Il primo fu *Hawai-Malay-oki-kaisen* (Le battaglie navali delle Hawai e della Malesia, 1942), in cui la documentazione delle vittorie giapponesi sulle flotte inglese e americana si avvaleva di numerose applicazioni di modellini e miniature: una impressionante realizzazione fu la ricostruzione in scala assai ampia dell'intero porto di Pearl Harbour, con la precisa dislocazione di tutte le navi americane che effettivamente vi erano ancorate in quella tragica giornata del 7 dicembre 1941, che aprivano il fuoco contro gli apparecchi nipponici. Anche questi erano ricostruiti in miniatura, e le loro incursioni, i bombardamenti, le picchiate, i mitragliamenti erano minuziosamente descritti e fotografati con tale perizia da apparire reali.

Le difficoltà superate in questo film diedero finalmente un ampio impulso alla tecnica dei trucchi e delle costruzioni in miniatura, nel qual campo fino allora il cinema giapponese era rimasto molto indietro; e infatti, nel film successivo di Yamamoto, *Kato hayabusa sentotai* (Apparecchi da caccia, 1943), inteso a celebrare le vittorie dei « caccia » nipponici nei cieli del Pacifico meridionale, i modellini e i trucchi adoperati per visualizzare i moderni sistemi della guerra aerea raggiunsero una stupefacente perfezione. Un terzo film del medesimo tipo fu *Raigheki-tai syutsudo!* (Aerotorpedini, avanti!, 1944); tutti e tre i film, però, essendo stati commissionati dal governo a scopi puramente documentari, mancarono di autentica drammaticità e non andarono oltre una piana e accurata descrizione dei fatti, aliena da intendimenti di interpretazione artistica.

A sua volta Tazaka diresse *Kaigun* (La flotta, 1943), in cui presentò parallelamente le biografie di sei ufficiali di marina, comandanti di sei sottomarini « tascabili » ch'erano andati all'assalto di Pearl Harbour. La tesi del film era tutta una glorificazione del cieco attaccamento agli ordini superiori e di piena adesione alla politica bellicistica del governo. Morire per la grandezza del Giappone significa vivere eternamente nella gloria degli Dei: questa la tesi svolta da Tazaka con retorica superficialità, che gli valse il gradimento del governo, ma non il consenso del pubblico.

Molti altri furono i film di guerra realizzati in quegli anni. I temi erano piú o meno i medesimi: la lotta del controspionaggio contro le quinte colonne, il lavoro nelle fabbriche inteso a fornire nuove armi alla patria, l'opera di « rieducazione » svolta dai servizi di propaganda nei paesi occupati, ecc. L'intento propagandistico e apologetico vietò alla maggior parte di essi di raggiungere effettivo valore d'arte; ma non si può dire ch'essi non abbiano avuto la loro importanza, nell'educare i registi a un uso piú disinvolto dei trucchi, a una tecnica piú stringata di montaggio, alla creazione di atmosfere piú virili e dinamiche di quelle, intimistiche e piuttosto effeminate, delle quali troppo spesso si era compiaciuto il cinema di anteguerra.

Film di ambiente storico

Un altro genere di film che si andò sviluppando in questi anni, con il benevolo compiacimento del governo che vedeva in essi una nuova esaltazione delle glorie nazionali, fu quello dei film storici. Kenji Mizoguchi diresse, per la Shochiku, *Ghenroku chushin-gura* (Diciassette samurai, 1941), che celebrava la lealtà di un gruppo di samurai verso la memoria del loro signore costretto al suicidio dalle mene di un losco cortigiano. Anche se potevano apparire alquanto anacronistiche la posizione del regista e la valutazione positiva ch'egli dava di un periodo storico come quello feudale, restava all'attivo di Mizoguchi — principe dei registi realisti — la scrupolosa e vivida ricostruzione storica da lui attuata. Ambienti, costumi, arredamento e lo stesso immenso palazzo del feudatario erano ricostruiti, con la consulenza di esperti, in maniera stupendamente precisa, il che costituiva un fatto del tutto nuovo nel campo del « Jidai-Geki », solitamente trattato con sbrigativa e cialtronesca approssimazione, e lo sollevava su un piano di dignità artistica e di attendibilità culturale.

Tomu Uchida realizzò *Reki-shi* (Storia, 1940), spettacolare rievocazione in chiave realistica della rivoluzione Meiji, che suscitò profonda impressione; anche qui, però, all'opulenza delle ricostruzioni e allo splendore delle immagini faceva riscontro una tematica faziosa e inaccettabile tutta puntata sulla superiorità e la sacra missione della razza giapponese. Un simile tema — esteso questa volta a tutta la razza asiatica — ispirava anche *Ginghis-kan* (1943) di Kiyashi Ushihara, in cui si narravano le gesta e le vittorie del famoso condottiero sugli eserciti europei. Artisticamente il film valeva meno dei precedenti e si apparentava piuttosto alle spettacolari produzioni di avventura o di cappa e spada hollywoodiane, a base di duelli, cavalcate, scontri di

armigeri e cerimonie pittoresche, con impiego spropositato di masse — fornite in gran parte dall'esercito — ed abbondante spolveratura propagandistica.

Di Teinosuke Kinugasa furono due opere, *Osaka natsu no jin* (La guerra nel castello « Osaka », 1940) e *Kawanakaijma* (1941), entrambe dedicate a episodi di lotta intestina nell'antico Giappone. Anche qui il tema della fedeltà dei samurai ai loro signori, la teoria dell'ubbidienza cieca e assoluta ai capi in tempo di guerra, si sposavano a una grandiosità di messa in scena, a una ricchezza di ricostruzioni ambientali e d'impiego di masse tali da testimoniare di una compiuta maturità tecnica e stilistica conseguita in tale campo dal cinema nipponico. In fondo, l'assistenza politica e finanziaria interessatamente fornita dal governo anche a questo genere di film ebbe l'incontestabile risultato d'indirizzare verso vie nuove il già languente « Jidai-Geki », consentendogli un « revirement » che sarebbe stato impensabile in regime di produzione libera ma non sovvenzionata.

I film d'arte

Le limitazioni alla libertà di espressione imposte dal governo non sempre erano tollerate con rassegnazione; non pochi produttori e registi non potendo assumere atteggiamenti di aperta ribellione cercarono i modi piú acconci per aggirare certi ostacoli e farla in barba alla occhiuta censura, esprimendo sinceramente e con la maggiore libertà consentita i propri sentimenti. Tre nuovi « generi » sembrò potessero offrire occasione a tale relativa libertà di azione: e furono il documentario, lo « Shonen-mono » e il « Geido-mono ».

Tra i documentari, che si limitavano apparentemente a una semplice e obiettiva descrizione di un evento o di un fenomeno, si possono annoverare alcuni dei migliori film del periodo bellico. *Uma* (Cavalli, 1942) di Kajiro Yamamoto, descriveva l'istintivo amore dei contadini giapponesi per i cavalli, da essi allevati per essere poi forniti all'esercito. Per la prima volta in questo film la vita dell'umile gente dei campi era vista senza disprezzo o indifferenza, ma con sguardo benevolo e affettuoso, e veniva messa in risalto con tocchi di sobrio realismo la loro modestia e laboriosità. *Uma* costituí in certo senso un ritorno del cinema nipponico alle sue origini piú genuine, e un abbandono di quei moduli standardizzati di superficiale modernità e di sofisticata atmosfera che gli erano stato assiduamente suggeriti dall'esempio hollywoodiano.

Ko-jima no haru (Primavera nella piccola isola, 1940) di Shiro

Toyoda è forse il capolavoro dl film di « reportage ». Prodotto sotto gli auspici del Ministero della Sanità, visualizzava drammaticamente l'impressionante diario di una giovane dottoressa dedicatasi alla ricerca dei lebbrosi e al loro ricovero nei lebbrosari. Toyoda trattò quest'aspra materia con appassionata umanità e liricità di accenti, particolarmente raggiunti nella descrizione dell'eroico comportamento della dottoressa e delle miserabili condizioni di vita dei lebbrosi. La scena in cui i figli di uno dei lebbrosi, correndo lungo una candida spiaggia limitata da un verde filare di pini, salutano agitando disperatamente le manine il genitore che vien portato sia su un battello, e le lacrime scorrono dagli occhi di lui presto assorbite dalle bende che gli coprono il volto, è forse uno dei momenti piú altamente poetici di tutto il cinema nipponico.

Tsuchi (La terra, 1939), (1) di Tomu Uchida descriveva la vita primitiva e senza speranza di una povera famiglia di contadini, il capo della quale alla fine diviene pazzo e si suicida. Uchida dipinse questa tragica catastrofe con potente e puntiglioso realismo, conseguendo risultati particolarmente felici nel descrivere il carattere timido e dolente del capofamiglia, il quale assurgeva quasi a simbolo del cupo destino imposto all'infelice popolo giapponese.

Nan-kai no hana-taba (Ghirlande dei mari del Sud, 1942) di Yutaka Abe era una esposizione narrativa dell'ambizioso progetto di estendere la rete delle linee aeree civili su tutte le isole del Pacifico meridionale. Una certa grazia poetica traspariva dalla descrizione colorita e dinamica del lavoro dei piloti in un ambiente esotico.

I registi della Shochiku continuavano intanto a restar fedeli al loro piccolo mondo delle storie intimistiche. Il caposcuola, Yasujiro Shimazu, realizzò nel 1944 un'altra opera di eccellente fattura, *Nichijo no tatakai* (Battaglia quotidiana), che rappresentava con umoresca vivacità e senza ombra di propaganda militaristica la vita della piccola borghesia in tempo di guerra. I suoi allievi Yasujiro Ozu, Heinosuke Gosho, Minoru Shibuya e Kimisaburo Yoshimura, seguendo le sue orme, realizzarono tutto un gruppo di film pervasi di calda umanità e punteggiati di acute osservazioni. In questo gruppo s'inserí, nel 1944, Keinosuke Kinoshita, destinato a diventare nel dopoguerra il rivale di Akira Kurosawa, con il suo primo film, *Riku-gun* (L'esercito), che a dispetto delle intenzioni del Ministero della guerra, commissionario dell'opera, descriveva senza eufemismi, e con un implicito atteggiamento di condanna, la cupa disperazione delle madri a cui la guerra strappava i propri figli. La critica fu favorevolmente sorpresa dalla penetrante sensibilità e dalla tecnica eccellente dell'esordiente regista.

(1) Presentato alla Mostra di Venezia del 1939 col titolo *La terra*.

Un altro genere di film, come si è detto, trovò un notevole sviluppo negli anni della guerra. Si trattava di film dedicati, con un sentimento di dolcezza in cui era riflessa la nostalgia del popolo per gli anni felici dell'anteguerra, la pace e la vita tranquilla, al mondo della infanzia. Il genere, che si chiamò « Shonen-mono », ottenne l'appoggio del governo, che dedicava molte attenzioni ai giovani « futuri soldati della patria ».

Tra i film di questo tipo si distinsero, per l'acuta nostalgia che da essi emanava per i giorni felici e sereni di un tempo, *Kaze no kada no kodomo* (Ragazzi nella bufera, 1938), [1] e *Kodomo no shi-ki* (Quattro stagioni per i fanciulli, 1939), entrambi di Hiroshi Shimizu. Un terzo film del medesimo regista, *Mikaeri no too* (La torre di « Mikaeri », 1941), era ambientato in un istituto correzionale e poneva caldamente l'accento sul bisogno di amore e di comprensione di quei giovani traviati, vittime di un ambiente corrotto piú che colpevole. In *Jiro monogatari* (La storia di Jiro, 1940) e *Kaze no Matasaburo* (Tempesta per Matasaburo, 1941) diretti da Koji Shima, si riscontrava una pittoresca armonia tra il mondo della natura e il mondo fantastico e poetico dei fanciulli, in una rappresentazione molto raffinata e fantasiosa. *Ai no ikka* (La famiglia dell'amore, 1941), infine, di Mashaisa Sunohara, presentava una famiglia di povera gente la cui vita grigia e priva di orizzonti trovava conforto e ragion d'essere nell'amore per i bambini.

Il terzo genere di film, detto « Geidò-mono », fu costituito da opere biografiche su famosi artisti vissuti nell'epoca Meiji: quell'epoca verso la quale si volgeva la nostalgia del popolo, che la idealizzava nel ricordo come l'epoca della nascente grandezza del paese e della vita romantica e appassionata. I registi giapponesi, captando acutamente questa tendenza psicologica del pubblico, realizzarono tutta una serie di opere di questo tipo, giustificandole di fronte alla censura come quelle che proponevano al popolo in armi l'esempio di uomini che avevano illustrato la patria e le cui orme bisognava seguire.

In questo genere di film eccelse in modo particolare la forte personalità di Kenji Mizoguchi, che realizzò uno dopo l'altro tre autentici capolavori: *Zanghiku monogatari* (Racconto del fragrante crisantemo, 1939), *Naniwa onna* (La donna di Naniwa, 1940), *Geido ichidaiotoko* (Vita di un attore, 1941). Le tre opere possono considerarsi altrettante variazioni sul medesimo tema, quello dell'appassionato amore di un giovane attore verso una meravigliosa fanciulla, nei giorni felici del tempo di pace. Mizoguchi evitava però di cadere

[1] Presentato alla Mostra di Venezia del 1938, col titolo *Fanciulli nel turbine*.

nel sentimentalismo dolciastro, anzi non senza audacia metteva realisticamente a nudo certi moti sessuali nascosti nelle profondità dell'istinto umano, sfidando oltre tutto le ire della censura, la quale in tempo di guerra vigilava attentamente che lo spirito guerresco del popolo non venisse illanguidito con storie d'amore che si allontanassero da una tradizione conformista. I tre film ottennero comunque il caloroso consenso del pubblico.

Un altro regista che si distinse nel genere fu Naruse Mikio, anch'egli autore di tre film: *Otoko no hana-michi* (La via del teatro, 1940), *Uta-andom* (La lanterna delle canzoni, 1941) e *Mohomatsu no issho* (Vita di Mohomatsu, 1941), nei quali sfoggiò un'opulenta fantasia e un'apprezzabile abilità nell'offrire al pubblico dei modi pittoreschi di evasione dalla grigia realtà del tempo di guerra.

Di una certa importanza per la storia del cinema giapponese di questo periodo è la constatazione che la guerra offrí ad esso l'occasione di sviluppare, organizzare e approfondire sia artisticamente che industrialmente le proprie possibilità. La nascita di nuovi generi, come quello dei film storici o quello detto « Geido-mono », consentí a molti dei migliori registi del « Gendai-Geki » di trovare nuova materia di ispirazione e maggiore libertà di espressione, là dove il genere tradizionale nel quale si erano formati, il « Gendai Geki » appunto, aveva visto sempre piú inaridire le proprie possibilità sotto il rigido e soffocante controllo del governo. D'altronde, non si può dire che tale limitazione di libertà non avesse prodotto, magari involontariamente, qualche benefico effetto: poiché, in realtà, il « Gendai-Geki » si era sviluppato nell'anteguerra sotto il segno dell'imitazione delle cinematografie occidentali, che avevano influenzato persino il genere « Jidai-Geki » introducendo in essi i moduli del film d'avventure e le convenzioni del dramma borghese: sentimenti, schemi narrativi e forme di linguaggio lontani da una reale aderenza ai motivi piú autentici dell'anima giapponese. L'intromissione degli organi governativi, intesa a eliminare ogni riferimento alle civiltà occidentali al fine di « tonificare lo spirito della nazione », costrinse gli uomini di cinema a liberarsi dalla soggezione ai modelli cinematografici stranieri, e a sforzarsi di rinvenire in se stessi e nell'ambiente di cui eran parte suggerimenti e motivi d'ispirazione. Ciò permise per la prima volta l'incontro fra il cinema giapponese e le antiche tradizioni culturali del paese, favorí la riscoperta di autentici tesori d'arte, di pensiero e di sentimento, consentí l'affinarsi e l'approfondirsi di una forma del linguaggio filmico nazionale, diede l'avvio alla rinascita del cinema giapponese del dopoguerra.

Mohomatsu no issho (Vita di Mohomatsu, 1943), diretto da Hiroshi Inagaki su un soggetto di Mansaku Itami, fu un tipico esemplare di film d'arte che attuava una completa armonia tra il cinema e la cultura tradizionale del Giappone. Il film narrava il tragico amore di un guidatore di « rikisha » per la moglie del suo padrone, ufficiale dell'esercito, e i suoi sforzi tenaci per provvedere all'esistenza di lei e del suo bambino dopo la morte del marito. Opera cruda, cupa, condotta però sotto il segno di una potente ispirazione poetica e realizzata con tecnica magistrale; abbondavano in essa crude e realistiche scene di amore sensuale, che furono radicalmente eliminate dalle spietate forbici della censura, col risultato di snaturare e svigorire una delle opere piú orginali e piene di poetica fragranza che si fossero prodotte in Giappone nel periodo della guerra.

Il 1943 è anche l'anno del primo film di Akira Kurosawa, *Sugata Sanshiro,* storia della vita avventurosa di un famoso esperto di « Judo » e delle sue innumerevoli vittorie ottenute sui migliori lottatori stranieri. Il film rivelava già un apprezzabile talento specie nelle scene di violenza, condotte con un montaggio rapido e incalzante e con un senso preciso della composizione dell'inquadratura. Pur non evadendo dai limiti dei film d'avventura, vi si intuivano le qualità di un solido narratore; il che fu avvertito, oltre che dal pubblico, anche dalla critica piú attenta, la quale ritenne di aver trovato *il primo regista giapponese fornito di una completa e genuina sensibilità cinematografica.*

Il neo-romanticismo

La guerra del Pacifico ebbe termine nel 1945, con la disfatta del Giappone, al quale non restavano che città semidistrutte e un popolo affamato e disperato. Il numero delle sale cinematografiche si ridusse da 2500 a poco piú di mille, e anche queste ridotte in condizioni pietose, prive molte volte di porte o di tetti; talché vento e pioggia vi imperversavano a piacimento. Pure, esse ricominciarono ben presto ad affollarsi come mai prima, di un pubblico snervato e stanco dei lunghi anni della guerra e desideroso di un'evasione, di un divertimento qualsiasi.

Fortunatamente, i teatri e le attrezzature della Schochiku, della Toho e della Daiei erano rimasti intatti, senza aver subito il minimo danno, per cui fin dai giorni immediatamente seguenti all'armistizio fu possibile riprendere alacremente la produzione di film. Registi e produttori apparvero animati da un autentico entusiasmo, determinato in egual misura da due fattori, la riconquistata libertà, e l'inflazione

monetaria che, provocando una costante e velocissima ascesa dei prezzi d'ingresso alle sale di spettacolo, smistava fiumi sempre piú gonfi di denaro nelle casse delle compagnie cinematografiche. Nel 1947 venivano già prodotti 80 film e le sale di proiezione erano piú di 2000; la ricostruzione dell'industria del film era stata assai rapida, grazie a questa, per essa, fortunata situazione postbellica.

Ma non tutte le cose andavano liscie. Nel settembre del 1945 il Dipartimento della « Civil Information and Education » del Quartier Generale delle Forze alleate diramava un « memorandum » sulla produzione cinematografica. Con esso si vietavano i film esaltanti il militarismo, l'ultranazionalismo, il patriottismo, lo spirito di rivincita, la superiorità di una razza sulle altre, la fedeltà feudale, l'inferiorità del « sesso debole », il suicidio, la negazione della democrazia, eccetera eccetera. In aggiunta al « memorandum », il C.I.E. cominciò ben presto a passare sottobanco, ma non meno fermamente, alcuni altri consigli: favorire lo « happy end », non criticare il regime di occupazione, evitare anche di mostrare gli aspetti negativi della vita in Giappone, per il riflesso che inevitabilmente ne derivava a scapito del suddetto regime di occupazione.

Memorandum e consigli piovvero come una doccia fredda sul capo dei cineasti nipponici, tutti presi dal fervore attivistico del primo dopoguerra, e provocarono un grave scompiglio: per un bel pezzo essi non seppero piú che pesci prendere e in che modo continuare la loro attività « ridimensionandola » sul metro della nuova situazione.

Non solo l'ambiente cinematografico, ma l'intera opinione pubblica si trovò come in un labirinto. Tutti i principi di autorità e di moralità fino a ieri imperanti erano oggi condannati come peccati imperdonabili; tutti coloro che avevano guidato e governato il paese per anni erano sbattuti in prigione o venivano epurati dalle autorità alleate. Oltre a ciò, il Quartier Generale alleato impose al governo di emanare la nuova costituzione democratica, compilata dogmaticamente dagli americani, e di riformare radicalmente tutti i sistemi politici, educativi, economici, igienici e sociali sulla falsariga dello stile americano, senza che si compisse alcuno sforzo per adeguarli alla situazione effettiva e alle profondamente radicate tradizioni del Giappone. Naturalmente il popolo non riuscí a adattarsi di punto in bianco a questa democrazia unilateralmente imposta, e gli venne meno ogni stabilità psicologica: restò oscillante tra il vecchio, ora condannato, ordine sociale e il nuovo sistema, imposto dall'esterno. Accrebbero la confusione psicologica le condizioni generali di vita, precipitate assai in basso in seguito ai disastri della guerra; privo di casa, di abiti, di cibo, defraudato di quei principi morali nei quali aveva creduto; che

cosa poteva fare, a che appigliarsi, il povero giopponese qualunque? Provvisoriamente, egli si attaccò a due soluzioni entrambe allettanti e piene di illusorie promesse: la dissolutezza e l'anarchia morale, favorita dalla emancipazione sessuale verificatasi nel dopoguerra, e l'estremismo politico, fomentato dai molti agitatori comunisti usciti recentemente dalle prigioni.

Uno dei portati dell'emancipazione sessuale fu l'introduzione del « Bacio » nel cinema giapponese. Il primo film nel quale questa novità rivoluzionaria venne esibita senza risparmio fu *Il bacio di una notte*, del 1946: gli attori apparivano ancora impacciati e maldestri nel compiere la delicata operazione davanti alla macchina da presa. Ma ben presto acquistarono disinvoltura, e nei film successivi si mostrarono assai piú esperti. Vi fu allora una corsa sfrenata verso forme di erotismo sempre piú spinte; *Niku-tai no mon* (La porta della sensualità, 1948) di Masahiro Makino assumeva una posizione radicale: descriveva, con toni esistenzialistici, la vita atroce e i miserabili amori delle prostitute, confinate in un devastato quartiere di una grande città, in un ambiente a cui era ignoto ogni sentimento di moralità, di ordine, di civiltà e nel quale si avevano feroci esplosioni degl'istinti piú brutali.

D'altronde, questa era la reale situazione del Giappone disfatto. E se qualcuno dei registi piú seri e coscienti tentava di penetrare nel profondo caos agitantesi nel fondo della coscienza nazionale per individuarne le cause riposte, denunziarne la responsabilità e additare qualche via di salvezza, urtava contro i rigori della censura del C.I.E., attenta sempre a che non si riflettesse sul regime di occupazione alcuna recriminazione o rampogna. In tal modo fu preclusa ai cineasti nipponici una ricerca sincera delle ragioni del disordine sociale, e fu impossibile il sorgere in Giappone di un fenomeno che in qualche modo si apparentasse al cosiddetto neorealismo italiano.

Tuttavia, i comandi alleati favorirono la produzione di quei film che suonassero condanna alla politica guerrafondaia del caduto governo nipponico, bollassero l'ultranazionalismo e lo spirito di aggressione; parecchie opere furono realizzate in tal senso con l'appoggio anche finanziario del C.I.E.: tra queste, un rilievo particolare assunsero *Osone-ke no asa* (Il mattino della famiglia Osone, 1946) di Keinosuke Kinoshita, e *Waga seisyun ni kui nashi* (Io non rinnego la mia giovinezza, 1946), di Akira Kurosawa; il primo descriveva con toni un po' smorti ma precisi la vita grigia di un ufficiale di carriera; il secondo drammatizzava dinamicamente la patetica storia di una donna, sposa di un rivoluzionario e a lui legata in una tenace lotta contro il militarismo. Ma la collaborazione tra il C.I.E. e i cineasti di sinistra

andò affievolendosi man mano che tra questi si andarono infiltrando elementi comunisti, pronti a fare del cinema un'arma per la loro propaganda, e, parallelamente, man mano che la politica degli Stati Uniti si evolvette nel senso di fare del Giappone il caposaldo della propria strategia in Estremo Oriente.

In una tale situazione venne ad inserirsi il grande sciopero della Toho, durato ininterrottamente dal 1946 al 1948. Origine occasionale, il rifiuto della casa di elargire gli aumenti di paga richiesti dai sindacati, e la perseverante azione di questi, retti da uomini di sinistra. La tensione tra lavoratori e padroni si acuí a tal punto, che nel 1947 un forte gruppo di famosi attori, anziani registi e tecnici veterani, insofferenti del colore accentuatamente politico che la disputa sindacale aveva assunto, lasciarono la Toho e diedero vita a una nuova società, la Shin-too. Tra i nomi piú considerevoli rimasti invece fedeli al sindacato in lotta troviamo quelli di Gosho, Kurosawa e Kamei. Lo sciopero assunse tinte drammatiche nel 1948, quando la compagnia licenziò buona parte dei dipendenti, in relazione a un « ridimensionamento » della produzione, e quelli occuparono gli stabilimenti, innalzandovi sopra le bandiere rosse. L'intervento della polizia, e quello delle autorità di occupazione, segnarono il logico scioglimento della vertenza: la direzione della Toho ebbe partita vinta, i lavoratori furono sloggiati dai teatri di posa, e quelli licenziati si trasferirono presso altre compagnie o costituirono piccole società indipendenti, quasi tutte di accentuata tendenza « progressista ».

Uno sguardo alla produzione di questo burrascoso periodo consente di rinvenire tre tendenze.

La prima è quella dei film dichiaratamente comunisti: *Senso to heiwa* (Guerra e pace, 1947) diretto da Fumio Kamei e Satsuo Yamamoto, mostrava attraverso vari episodi il miserevole destino di spose e madri private dei loro cari dalla guerra. Alla narrazione s'intrecciavano frequenti motivi di propaganda politica, ma il tono sobriamente realistico suscitò una profonda impressione nella gran massa del pubblico. *Dai-ni no jinsei* (La nuova vita, 1948) di Hideo Sekigawa descriveva la vita terribile dei giovani accattoni, specie di « sciuscià », che, rimasti senza genitori e senza una casa, vagavano per le città bombardate, rubavano, violentavano donne; e apertamente suggeriva che questo triste fenomeno era il prodotto della guerra e della egoistica società capitalistica; e che solo una società socialista avrebbe provveduto ad eliminarlo rapidamente. Di argomento affine *Hachi-no-su no kodomo-tachi* (Ragazzi nell'alveare, 1948) diretto da Hiroshi Shimizu, il quale però, nel dipingere la vivace esistenza dei piccoli vagabondi, non mancò di

tratti garbati e poetici. L'opera era interessante soprattutto perché si teneva su un tono documentaristico, con esclusione di attori professionisti e di scene ricostruite, un po' alla maniera del « neorealismo » italiano ma prima che questo venisse conosciuto in Giappone. Hiroshi Inagachi filmò *Te wo tunagu ko-ra* (Fanciulli mano nella mano, 1948), basandosi anche stavolta su un'eccellente sceneggiatura scritta da Mansaku Itami, che era morto nel 1946, e che aveva profondamente sentito il dramma dei fanciulli giapponesi travolti dalla guerra e aveva ardentemente auspicato la loro redenzione. Inagachi visualizzò con tocchi lirici e delicati quella forte materia, e il film risultò uno dei migliori fino allora prodotti nel dopoguerra.

La seconda tendenza si riallacciava direttamente a quella fioritura, già verificatasi nell'immediato dopoguerra, di opere ispirate alla sentimentale nostalgia per i bei giorni felici di un tempo. Il momento appariva ancora una volta favorevole a un tal genere di film: il pubblico colto, che non si era mai adattato volentieri alla politica imperialistica del Giappone anteguerra, durava anche fatica, ora, a ritrovarsi nel clima di democrazia dommaticamente imposta sul modello straniero e, non godendo della piena libertà di esercitare una onesta critica al nuovo regime, era costretto a rifugiarsi nella contemplazione della bellezza dell'antico Giappone. Dal canto suo, anche il grosso pubblico sentiva il fascino dell'opulento splendore formale che avvolgeva queste storie del tempo passato, della calda atmosfera da essa emanante, e ne traeva motivo per rinverdire il senso dell'orgoglio nazionale, cosí appassito ad opera delle recenti vicende.

Fra questi film tutti pieni di ardente nostalgia per il passato emerge un'opera di Kimisaburo Yoshimura, *Anjo-ke no buto-kai* (Fine della famiglia Anjoo, 1947), che, ispirandosi al cecoviano « Giardino dei ciliegi », raccontava il tragico declino di un'antica famiglia aristocratica privata di tutte le sue prerogative dall'incalzare dei recenti avvenimenti. Yoshimura raggiungeva una squisita cifra estetica, sposata ad una notevole abilità tecnica, nel rendere il patetico dramma dell'antica famiglia, che sapeva spegnersi silenziosamente senza mai venir meno alla propria eleganza e alla propria nobiltà.

Heinosuke Gosho in *Ima hito-tabi no* (Nuovo incontro, 1947), che narrava di una fanciulla a cui la guerra strappava l'amante, fu attento, piú che all'indagine polemica sugli effetti negativi della guerra, a una esaltazione della bellezza dell'amore, che si sviluppava liricamente nella torbita atmosfera bellica e si ritrovava immutato nel nuovo incontro nel dopoguerra: la bellezza di un amore modesto e sincero di

gusto antico, assai diverso dal modo di amare introdotto nel dopoguerra, fortemente influenzato dal gusto americano.

Teinosuke Kinugasa diresse *Jo-yu* (L'attrice, 1947), storia drammatica ambientata nell'epoca Meiji, con notevole cura dei particolari ambientali, Yasuijro Ozu *Nagaya shinshi-roku* (Gentiluomini dei vicoli, 1947), nostalgica rievocazione della vita tranquilla delle stradette di Tokyo, animate da episodi buffi e patetici.

Tre film di Yasuki Chiba — *Hana saku kazoku* (Una bella famiglia, 1947), *Kofuku eno shotai* (Invito alla felicità, 1947), *Ikite-iru gazoo* (Il ritratto vivente, 1948) — espressero tutti, in varia maniera, un sentimento acuto di rimpianto per la pacifica vita familiare dei tempi antichi, cosí piena di calore e di umanità; e infine *O-sho* (Il re di scacchi, 1948) di Daisuke Ito descrisse l'affetto altruistico esistente tra un padre e una figlia, non senza un meditato atto di accusa contro l'anarchia morale del dopoguerra.

La terza tendenza — che si confermerà poi la piú importante e duratura tra quelle apparse nel dopoguerra — si può definire « neo-romantica ». Ad essa diedero un valido apporto, negli anni tra il '46 e il '48, dei giovani ma già esperti registi quali Akira Kurosawa, Keinosuke Kinoshita, Senkichi Taniguchi ed altri. Loro proposito dichiarato fu quello di rompere una volta per tutte gli schemi tradizionali entro i quali era impastoiato il cinema nazionale, quelli cioè della minuta e realistica descrizione dei piccoli avvenimenti familiari, in un'atmosfera di sentimentalismo nostalgico e spesso piagnucoloso, che pur se aveva dato talvolta risultati di altissimo livello rischiava di segnare il passo vietandosi a nuove aperture tematiche e a nuovi conseguimenti di stile. Secondo l'opinione di questi giovani registi, al cinema giapponese occorreva abbondanza di fantasia e d'invenzione in luogo dei consueti e tradizionali modi narrativi, virilità di accenti e robustezza d'impianti romanzeschi in luogo del pallido e melodrammatico realismo intimista, fertilità e magari sovrabbondanza di elementi spettacolari in luogo delle estenuate contemplazioni della pura forma estetica, vivida rappresentazione del brutto in luogo della sentimentale pittura della bellezza.

Una tale posizione di rottura con le formule acquisite trovava, d'altro canto, un riscontro pressoché equivalente in quelli ch'erano i postulati della nuova letteratura fiorita nel dopoguerra. E se gli estimatori ortodossi del tradizionale cinema nipponico storsero la bocca a tali posizioni teoriche e fecero il viso dell'armi ai primi film concepiti secondo i nuovi criteri, accusando le une e gli altri di cosmopolitismo, di inautenticità, di soggezione a impulsi estranei alla cultura nazionale, di superficialità e di esagerazione degli elementi formativi,

tuttavia i risultati apparvero cosí eloquenti da soddisfare il gusto del pubblico migliore e mettere a tacere anche i critici piú rigorosi.

L'opera che introdusse violentemente a questo nuovo modo di concepire il cinematografo fu *Yoidore tenshi* (L'angelo ubriaco, 1948) di Akira Kurosawa. In esso si narrava la storia di un'amicizia tra un vecchio medico alcolizzato, degradato dalla brillante posizione sociale di un tempo e ridottosi ad esercitare clandestinamente la professione in un miserabile suburbio, e un giovane vagabondo, minorato di guerra, trascinante una squallida esistenza tra vino, gioco e donne. Il vecchio dottore, a cui piace il franco carattere del giovane, gli offre ospitalità nella propria casa e cerca di rieducarlo al gusto della vita. Ma quegli non resiste a lungo: un giorno abbandona il suo ospite, e finisce ucciso in una rissa tra vagabondi.

Questa storia di bassifondi, di gusto assai americano, fu narrata da Kurosawa con sorprendente energia: dialoghi rapidi e pregnanti, scene di violenza sapientemente costruite, una fotografia assai contrastata con alternanza di toni cupi e di violenti schiaffi di luce bianca, il tutto contrappuntato da un grottesco tema musicale eseguito alla chitarra. Tutti i piú vieti luoghi comuni del dopoguerra, vagabondi, prostitute, biscazzieri, assassinii, cabaret, mercato nero, spogliarello, « jazz », « boogie-woogie », miseria, alcoolismo, stupefacenti e infiniti altri, erano raccolti in un colorito arabesco snodantesi a un ritmo tempestosamente dinamico; ogni scena, ogni avvenimento, ogni dialogo era teso ed esasperato al grado estremo, spesso con deformazioni che conferivano una inaudita intensità espressiva. In Kurosawa pareva identificarsi il genio stesso del cinema: di colpo egli s'impose come il miglior regista giapponese. Tra gli altri meriti di questo film era quello di presentare un giovane attore dalla maschera dura ed efficace, Toshiro Mifune, destinato ben presto ad affermarsi come attore di statura internazionale.

Di Senkichi Taniguchi, amico di Kurosawa, fu *Ghin-rei no hate ni* (Dietro le montagne ammantate di argento, 1947), in gran parte ambientato in un piccolo rifugio di alta montagna, dove vivono un vecchio guardiacaccia, sua figlia e un giovane alpinista. Qui capitano tre banditi reduci da una rapina a una banca, e per un mese i sei sono costretti a vivere insieme, fino a che i tre fuorilegge, in preda a diffidenza e odio reciproco, si eliminano l'uno con l'altro, ammazzando anche il vecchio. Solo la ragazza e l'alpinista scampano al massacro, e si dirigono insieme verso la città. Questa storia melodrammatica e improbabile fu narrata da Taniguchi con magistrale potenza: le scene di lotta su ripidi pendii candidi di neve e avvolti nella nebbia erano piene non solo di una vivida suggestione, ma soprattutto di una romantica e pittoresca fantasia,

ignota al piccolo mondo dei drammi familiari consueti al cinema di anteguerra.

Waga shogai no kagayakeru hi (I bei giorni della mia vita, 1948) di Kimisaburo Yoshimura — la tragica vicenda amorosa di un giovane cantante di locali notturni — richiamava pressappoco i medesimi elementi già esibiti da Kurosawa in *L'angelo ubriaco:* cabarets, assassini, oppio, mercato nero, ecc. Ma Yoshimura, attento in particolar modo all'effetto estetico da conseguire in senso figurativo, pose tutti gli elementi del linguaggio filmico — deformazione del sonoro, stilizzazione di certi elementi compositivi, ritmo del montaggio — al servizio di quell'assunto, perdendo alquanto di vista la profonda sostanza umana dei personaggi.

In una diversa direzione mosse il neo-romanticismo con *Hakai* (La colpa, 1948) di Keinosuke Kinoshita. Ripudiando ogni esasperazione o deformazione, egli trattò con serietà un problema sociale, conferendo ad esso, però, un fragrante lirismo che nasceva spontaneo da una delicata sensibilità poetica. Il film, ambientato nell'epoca Meiji, raccontava il patetico destino di un giovane, figlio di paria, che diventava maestro di scuola, conquistandosi la stima dei cittadini, l'affetto degli alunni e l'amore di una fanciulla. Ma rivali invidiosi rivelavano il segreto della sua nascita, da lui gelosamente nascosto, ed egli era costretto, dopo un patetico addio ai suoi ragazzi, a lasciare il paese per emigrare in America. Questa tragedia moderna era narrata con serena e delicata sensibilità ed eleganza di ritmo, particolarmente felice nell'espressione del contrasto tra uno splendido silenzioso paesaggio e il tormento interiore del protagonista.

Anche il veterano del realismo Kenji Mizoguchi cercò, con *Prostitute* (1948), di adattarsi alla tendenza neoromantica, raccontando una patetica storia di povere donne sullo sfondo livido del dopoguerra. Lo sforzo di adattamento dell'anziano maestro era ammirevole ma non perfettamente riuscito: e se il film abbondava di splendide composizioni figurative, mancava però di quella freschezza rivoluzionaria che caratterizzava il nuovo cinema giapponese.

La rinascita del realismo tradizionale

Il periodo successivo a quello ora trattato, corrispondente agli anni 1949-51, segna una nuova svolta per il cinema giapponese.

Sono gli anni dell'aggressione comunista in Corea, e del conseguente riarmo del Giappone, sia pure su scala limitata, da parte degli americani. La guerra proponeva nuove esigenze: il controllo del Quar-

tier Generale alleato su tutta la vita della nazione, e quello del C.I.E. sulle attività culturali, compresa quella cinematografica, si fece particolarmente rigido e oneroso, suscitando talvolta malumori e insofferenze nella parte piú evoluta della nazione, che vedeva di nuovo svanire, sia pure per giustificate esigenze, gran parte di quel clima di libertà e di rinnovamento che la fine della guerra mondiale e il ripristino delle libertà democratiche pareva avessero restaurato una volta per sempre. D'altro canto, la pesante tutela americana comportava anche dei vantaggi economici di non lieve portata: i prezzi, superata la fase acuta dell'inflazione postbellica, si erano in certo modo stabilizzati, il tenore di vita delle classi medie si andava elevando, la vita era diventata piú confortevole, e la guerra coreana era pur sempre un fatto marginale, non incidente in maniera decisiva sul corso normale della vita, livellatosi a uno standard di relativa tranquillità.

A una tale situazione psicologica del popolo giapponese doveva necessariamente corrispondere una produzione cinematografica adeguata. Si ebbe cosí un rifiorire di quegli « home-drama », di quelle opere realistico-intimiste in cui il pubblico borghese riconosceva il proprio volto, la propria vita, i propri problemi, un se stesso, insomma, onestamente e credibilmente ritratto, con l'esclusione alquanto pigra, ma comoda, di indagini sociologiche piú vaste, di prese di posizione polemiche, di piú impegnati approfondimenti della realtà generale. I giapponesi tendevano di nuovo a chiudersi nel loro piccolo guscio familiare, e nei film di questo tipo avvertivano con compiacimento una sorta di complicità morale e psicologica.

La vecchia Shochiku fu ancora una volta la paladina di un tale « revirement » della produzione, con numerose opere dei suoi anziani registi e di altri della nuova generazione, ma educati alla medesima scuola.

Yasujiro Ozu diresse due film: *Ban-shun* (Tarda primavera, 1949) e *Baku-shu* (Quando il grano è maturo, 1951). Nel primo dipinse con delicatezza l'amore squisito tra un vecchio padre, ansioso per la sorte della sua unica figliuola che invecchia e sfiorisce senza trovar marito, e la ragazza, che lavora per il padre sacrificandogli ogni aspirazione e ogni desiderio. Da tutto il film traspariva il senso tradizionale della antica famiglia giapponese, non ancora inquinata dall'anarchia morale del dopoguerra e dal nuovo modo di concepire i rapporti familiari; tuttavia si avvertiva in esso come un sentore di chiuso e di soffocante, come di qualcosa troppo rigidamente separato da ogni aggancio con la realtà. Nel secondo film, Ozu seguiva una coppia di anziani coniugi che si recano successivamente a far visita ai vari figli sposati, e risolvono molti dissapori e molte situazioni difficili createsi nelle nuove famiglie,

grazie al loro senso di equilibrio e di comprensione. Anche da questo film si effondeva un caldo profumo di umanità, pur se il regista mancava di analizzare certe situazioni di fatto, causa effettiva di quei dissapori, a risolvere i quali non era sufficiente il tradizionale amore familiare.

Altri film rientranti nel genere e nel clima su descritti furono *Kikyo* (Ritorno a casa, 1950) di Hideo Oba, *Nana-iro no hana* (Il fiore dai sette colori, 1950) di Mashahisa Sunohara, *Sazame-yuki* (Neve fina, 1950) di Yutaka Abe, *Jiyu gakko* (La scuola della libertà, 1951) di Minori Shibuya.

Un altro gruppo di registi, pur restando nell'ambito del realismo intimista, cercarono di allargare la loro tematica affrontando con consapevolezza la trattazione di determinati problemi sociali. Fra questi va segnalato Tadashi Imai, autore di due opere importanti come *Aoi san-myaku* (Verdi montagne, 1949) e *Mata au hi made* (Ti rivedrò, 1950). Nel primo, che raccontava le vicende di due giovani maestri che cercano di democratizzare l'atmosfera feudale ancora esistente in un istituto femminile nel quale insegnano, si riscontrano tre elementi — la pura e fresca giovinezza delle collegiali, l'appassionato fervore dei due insegnanti, la vita umoresca e bonaria degli abitanti di un villaggio — che concorrevano a creare un'atmosfera di purezza e di serena poesia. *Mata au hi made* era la storia di un tragico amore tra due studenti, amore nato in un rifugio antiaereo e sviluppatosi in mezzo a distruzioni e rovine, finché il giovane muore in battaglia e la fanciulla viene sepolta sotto un bombardamento aereo. Imai raggiungeva un clima di altissima tensione lirica nel descrivere la vita tormentata e priva di speranza di quel casto amore: e se non si scagliava con mano troppo pesante contro la mostruosità della guerra, neanche indugiava, d'altro canto, nella pura contemplazione della vicenda d'amore, ma sapeva rappresentare con realistico vigore le circostanze entro le quali essa si sviluppava, assumendo con ciò, implicitamente, una presa di posizione non fastidiosamente moralistica.

Shin Saburi, che era stato un eccellente attore, esordí come regista nel 1950 con *Aa seisyun* (Ahimé, giovinezza!), in cui descriveva la vita, le speranze, le illusioni e le delusioni di un gruppo di studenti, costretti dalle tristi condizioni economiche a esercitare le piú varie attività per potersi pagare gli studi: venditori ambulanti, operai, fattorini, camerieri, cantanti di varietà. Una simile vita influiva depressivamente sulle loro personalità, inducendo alcuni alla disperazione, altri spingendo sull'orlo del delitto, altri ancora alla dissolutezza e al cinismo, o all'anarchia morale o alle ideologie estremiste. Questa miserabile condizione umana veniva descritta da Saburi realisticamente ma senza forzature programmatiche; un senso di umana comprensione e di ferma

fiducia in un avvenire migliore emanava spontaneamente da ogni scena, da ogni situazione. Un secondo film di Saburi, *Shikko yuuyo* (Esecuzione forzata, 1951), narrava con pietosa obbiettività la storia di un giudice della Suprema Corte, che si dava all'avvocatura per ottenere quei guadagni che la sua pur alta carica non gli aveva mai consentito, e si lasciava via via trascinare nel vortice di una vita dispendiosa e dissoluta, fino a commettere un assassinio. La storia del giudice serviva come occasione al regista per descrivere il tragico declino della classe media giapponese, l'allentarsi di quei freni morali e di quello equilibrio che avevano rappresentato la sua forza tradizionale.

Intanto il gruppo dei neo-romantici, nel senso piú stretto della parola, proseguiva per la sua strada conseguendo affermazioni sempre piú lusinghiere. Akira Kurosawa, ormai riconosciuto come il vessillifero della corrente, diresse in breve spazio di tempo cinque film, tutti per un verso o per l'altro particolarmente significativi: *Nora-inu* (Il cane smarrito, 1949), *Scandal* (1950), *Rasho-mon* (Le porte della guerra, 1950), *Shizuka-naru ketto* (Duello silenzioso, 1951), *Haku-chi* (L'idiota, 1951). *Nora-inu* era ambientato nel mondo dei reduci dalla guerra: un poliziotto, ex ufficiale, va tenacemente alla caccia di un assassino, anche egli ex soldato, finché riesce a catturarlo. Il tema si prestava egregiamente a una seria inchiesta sulle condizioni di vita in cui si venivano a trovare tanti ex militari all'atto della smobilitazione; ma Kurosawa sorvolò questo aspetto, e preferí costruire una specie di « thriller » alla americana, con inseguimenti, agguati e atmosfera di « suspense », che riusciva a interessare unicamente per lo stile nervoso e potente, per l'attenzione costante ai fatti figurativi, per quel senso innato del cinema che gli è universalmente riconosciuto. *Scandal* voleva essere un atto d'accusa al giornalismo scandalistico e spietato, pronto a deformare o addirittuta a inventare certi avvenimenti pur di attrarre l'attenzione del pubblico. Il giornalismo è il mostruoso tiranno del secolo e l'individuo ne è la vittima indifesa: questo il tema del film, parafrasato dal regista con il suo consueto talento drammatico. Ma anche qui egli veniva meno a quella che poteva essere la giustificazione piú nobile del suo lavoro: una indagine sulla società attuale, sull'esigenza insopprimibile della cosiddetta « informazione di massa » che è all'origine dell'imperversante tirannia del « quarto potere ». L'amore di Kurosawa per i fatti figurativi, per la bella composizione delle immagini, per un formalismo in fondo edonistico raggiunse l'apice in *Haku-chi*, adattato dall'« Idiota » di Dostojewsky: dietro quella sovrabbondanza di elementi plastici, di involuti movimenti di macchina, di angoli di ripresa inusitati e barocchi, dietro quella turgidità di espressione roman-

tica e formalistica la sostanza effettiva del pensiero di Dostojewsky risultava completamente dispersa.

Ma fu in *Rasho-mon* (1) che Kurosawa riuscí a conseguire un perfetto equilibrio tra la sua splendida sensibilità per gli elementi figurativi e la sovrabbondanza della propria vena romantica. La mirabile fusione avvenne sotto il segno dell'arte di Ryunosuke Akutagawa, uno dei migliori autori della letteratura moderna giapponese, da un racconto del quale il film era tratto. Lo stile disincantato e scettico del novelliere trovò nella colorita immaginazione di Kurosawa il suo solvente, e d'altro canto le esagitazioni formalistiche del regista trovarono nella profonda pacatezza del mondo dello scrittore un prezioso correttivo. Il risultato fu quello di un'opera di afferrante tensione e di abbagliante bellezza, testimonianza di un gusto estremamnte raffinato e di una conquistata civiltà stilistica; raramente un film giapponese aveva saputo creare una cosí misteriosa e pur concreta atmosfera di soggestione.

Taniguchi, collega e amico di Kurosawa, diresse nel 1950 *Akatsuki no dasso* (Diserzione all'alba), ambientato in una città cinese occupata, tra soldati stanchi per la guerra, abbrutiti dal vino, dal vizio e dai loro guai personali. Uno di essi s'innamora di una giovane cantante, ma viene preso di mira da un crudele ufficiale, anch'egli invaghito della ragazza. Il giovane infine decide di disertare e di riparare assieme alla ragazza in territorio nemico; ma l'ufficiale, che ha spiato le loro mosse, dall'alto di una torre di controllo dirige contro i due fuggitivi il fuoco di una mitragliatrice. E' questo il momento migliore del film, quello in cui Taniguchi riuscí a ottenere eccellenti effetti drammatici, con un montaggio incalzante del volto ghignante dell'ufficiale, della mitragliatrice in funzione, dei due giovani amanti in corsa disperata lungo una spiaggia senza fine, degli spruzzi di sabbia sollevati dai colpi dell'arma. Ma alla fine i due amanti vengono raggiunti da una raffica, cadono distesi una accanto all'altro, e un velo di sabbia silenziosamente si distende su di loro, fino a ricoprirli completamente. Tutto il film era tenuto su di un tono di prezioso e raffinato romanticismo.

Un eccellente gruppo di opere fu anche realizzato da Keinosuke Kinoshita, il rivale di Kurosawa. Nel primo, *Yabure daiko* (Il tamburo rotto, 1950), il protagonista era un « self-made-man », arricchito di guerra, dotato di un carattere aspro, selvaggio ed egoista, uso a dominare dispoticamente la famiglia senza alcun riguardo per le aspira-

(1) Vincitore del Leone d'Oro alla Mostra di Venezia del 1950, e distribuito poi nei circuiti commerciali col titolo originale.

zioni e i sentimenti dei propri figli. Ma alla fine, di fronte alla fresca vivacità dei giovani, usi a considerar la vita da un punto di vista piú nuovo e piú sano del suo, anche la sua rigidità si scioglieva, ed egli ritrovava sentimenti di umanità e di comprensione affettuosa. Particolarmente rimarchevole appariva in quest'opera il garbo e l'umorismo con cui il regista dipingeva il conflitto tra le due generazioni, e la poetica comprensione ch'egli offriva ai freschi sentimenti della gioventú. Il medesimo spirito umoresco e poetico trasparve dal successivo film di Kinoshita, *O-joo-san kan-pai* (Buon pro', signorina, 1951), lievissima storia di una giovinetta di buona famiglia che i dissesti finanziari del dopoguerra costringono a lavorare: la qual cosa le consente di conoscere e apprezzare le buone qualità della gente del popolo e, naturalmente, d'incontrare l'amore.

Kinoshita fu anche l'autore del primo film a colori realizzato con un sistema giapponese, il « Fuji-color »: *Karumen furusato ni kaeru* (Carmen torna a casa, 1951). I risultati tecnici furono modesti, la resa cromatica assai approssimativa e oltre tutto differente da una copia all'altra, per la mancanza di una buona attrezzatura per la stampa della pellicola; comunque il tentativo non era privo d'interesse, e il film — una satira del mondo dei « music-hall » basata sul contrasto tra l'« animus » libertino e godereccio dei frequentatori degli spettacoli di spogliarello e la serietà grave e imbronciata delle ballerine che a quelle esibizioni si acconciano per guadagnarsi da vivere — era gustoso e fervido di intenzioni morali.

Kimisaburo Yoshimura confermò il suo finissimo gusto estetico con due opere — *Itsuwareru seiso* (Falso aspetto, 1951), storia di una piccola geisha desiderosa di essere trattata come un essere umano e non come una bambola di carne, e *Nishi-jin no kyodai* (Le sorelle del broccato Nishijin, 1951), dedicato alla decadenza di un'antica famiglia di fabbricanti di broccato, rovinata dalla guerra e dalla interruzione degli scambi commerciali con l'estero — nelle quali, piú che una profonda osservazione di certe condizioni ambientali, egli espresse esornativamente, e con ricchezza di stilizzate composizioni figurative, l'atmosfera di decadenza dell'antica città di Kyoto.

Un certo rilievo meritano ancora alcune opere di cineasti di sinistra, che, transfughi dalle grosse compagnie, avevano dato il via a piccole produzioni indipendenti nelle quali, sfidando i rigori della censura, cercavano di manifestare le loro ideologie estremiste e i loro sentimenti violentemente antigovernativi e antiamericani. *Bo-ryoku no machi* (La città della violenza, 1950) di Satsuo Yamamoto rievocava in maniera semidocumentaria l'episodio, realmente accaduto, di un giornalista

« progressista » che prima da solo, poi con l'appoggio della parte sana del popolo, ingaggiava un'aspra e infine vittoriosa battaglia contro un gruppo di monopolisti sfruttatori che con la violenza e il sopruso tenevano in soggezione una piccola città. Gli avvenimenti erano ricostruiti realisticamente, girati nei luoghi dove erano realmente accaduti, con la partecipazione di migliaia di autentici abitanti della cittadina. Il film si giovava di uno stile stringato e vigoroso, ma in piú punti gli nuocevano gli intenti troppo scopertamente e superficialmente propagandistici. Una insistita e irritante propaganda comunista era anche il difetto fondamentale di *Onna no issho* (La vita di una donna, 1951) di Fumio Kamei, che pure trattava un argomento assai interessante e degno di meditazione: le costrizioni a cui in Giappone sono ancora sottoposte le donne, trattate come schiave prima dai genitori, poi dai mariti e dai parenti di questi. Piú convincente, perché meno informato a schemi di preconcetta propaganda politica, e perciò piú caldo di genuina umanità, un film di Hideo Sekigawa,*Kike wadatsumi no koe* (La voce dell'oceano, 1950), dedicato ai giovanissimi studenti giapponesi gettati crudelmente allo sbaraglio sotto la guida di ufficiali autoritari, pronti ad abbandonarli sotto il fuoco nemico e incapaci di inculcare in essi un genuino sentimento di amor patrio. Del film erano particolarmente apprezzabili le scene di battaglia, che si risolvevano in una implicita e convincente condanna della guerra.

Piú viva ed alacre divenne l'attività delle piccole produzioni indipendenti dopo il 1951, quando la Conferenza di San Francisco ebbe sanzionato, ma solo nominalmente, l'indipendenza del Giappone. In effetti il regime di occupazione continuava regolarmente, in ordine soprattutto alla continuazione della guerra in Corea; le basi militari, navali e aeree americane in Giappone si moltiplicavano, e praticamente tutte le attività della nazione continuavano ad esser subordinate alle esigenze e al controllo dei comandi americani. E se la maggioranza dei giapponesi accettava abbastanza tranquillamente tale situazione, che in fondo garantiva la sicurezza del paese e consentiva una certa stabilizzazione economica, restava pur sempre una forte minoranza che accusava il governo di servilismo, denunziava il risorgente militarismo, recriminava che a San Francisco non fossero stati rappresentati la U.R.S.S. e i suoi satelliti. Di queste minoranze, non necessariamente comuniste e neanche antiamericane, ma desiderose di una politica nazionale piú energica e indipendente, si fecero paladini i cineasti e le produzioni indipendenti, che talvolta riuscirono a tenere bravamente testa alle cinque grandi compagnie che rappresentavano ufficialmente il cinema giapponese: Toho, Shochiku, Daiei, Shintoo e Toei (ultima

venuta, sorta nel 1950). Le cinque « big » arrivarono, nel 1952, a produrre 250 film all'anno, regolarmente distribuiti nelle 3332 sale cinematografiche del paese. Ma una tale elefantiaca produzione risultava sproporzionata alle esigenze del mercato nazionale, e di conseguenza il livello medio della produzione si andò sempre piú commercializzando, cercando di solleticare in tutti i modi i gusti del pubblico. Nacquero nuovi « generi »: film di argomento sessuale, film di operai, film di rievocazioni guerresche. I film del primo tipo avrebbero dovuto trattare questioni di educazione sessuale ad uso dei giovani delle scuole medie, nelle quali la sessuologia era entrata, non sapremmo dire quanto opportunamente, come materia di studio. Ma in realtà molto spesso si risolvevano in spettacoli semipornografici, che venivano esibiti nelle sale pubbliche per il sollazzo dei pubblici di tutte le categorie. Alcuni titoli, scelti a caso, ci pare che siano sufficientemente indicativi delle caratteristiche del « genere »: *Codice sessuale per fanciulle nell'età critica, Parlatorio riservato per fanciulle, Gli anni critici della pubertà, Adolescenza, Consigli ai giovani,* ecc.

I film di operai presentavano vicende ambientate nel mondo dei lavoratori, mettendo in risalto le condizioni incivili nelle quali essi erano costretti a vivere, sottoposti alla brutale avidità dei padroni e privi di serie garanzie sindacali. Non si trattava però, nella maggior parte dei casi, di « pamphlet » polemici dalle dichiarate intenzioni sociali, ma di quadretti umoristici o satirici intesi a ridurre la rappresentazione del « tragico quotidiano » a una cifra di benevola e sorridente osservazione, con un'alternanza di comico e di patetico che finiva per apparentare tali opere a quelle del realismo intimista o degli « home drama », sia pure a volte con un mordente maggiore.

I film di rievocazioni guerresche presero per lo piú ad argomento biografie di famosi generali, come Yamamoto in *L'aquila del Pacifico* o Yamashita in *Il generale Yamashita* o episodi vittoriosi delle guerre combattute dal Giappone all'inizio del secolo. Si trattava di opere che soddisfacevano le sfere dirigenti, tutte tese alla politica di riarmo, e solleticavano i sopiti orgogli guerrieri della buona borghesia giapponese.

A questa produzione standardizzata e commerciale delle « cinque grandi », si contrapposero le realizzazioni delle case indipendenti, spesso affrontanti temi poco popolari o anticonformisti: *Nagaruru kumo no hate ni* (Verso le nubi tempestose, 1952) di Ieki, rievocando le gesta dei famosi aerei « Kamikaze » che durante la guerra si precipitavano deliberatamente sulle navi nemiche, esplodendo assieme ad esse, voleva richiamare alla memoria degli spettatori il volto orribile della guerra e i suoi eccessi piú mostruosi; *Sen-kan Yamato* (La corazzata Yamato, 1953) di Hideo Sekigawa, rievocando la fine della colossale nave da

battaglia di 60.000 tonnellate, affondata dagli aerei statunitensi, tendeva polemicamente a mettere in rilievo il diverso comportamento tenuto di fronte al pericolo dagli ufficiali e dai marinai; *Shin-kün chi-tai* (Terra di nessuno, 1953) di Satsuo Yamamoto mostrava con efficace intensità e appassionato fervore i mostruosi effetti di una delle norme piú disumane vigenti nell'esercito fino alla fine della guerra: quello secondo cui il militare doveva ubbidire ciecamente agli ordini del suo superiore diretto, anche se si trattasse di ordini assurdi o ridicoli. Ancora di Yamamoto fu *Una donna va sola per il mondo* (1953), prodotto dal sindacato dei minatori, che narrava la vita della moglie di un minatore e denunziava le inumane condizioni di lavoro esistenti nelle cave di carbone. Il film era interpretato da autentici operai.

Da una produzione indipendente — il sindacato insegnanti — fu anche realizzato *Hiroshima* (1952), agghiacciante documentazione degli effetti della famosa esplosione della bomba atomica, che causò la morte di 70.000 persone e la debilitazione di altre 150.000. Il sindacato postini, a sua volta, produsse *La bicicletta rossa* (1952) che metteva in risalto le insufficienti condizioni in cui erano costretti a lavorare gli addetti ai servizi postali. Gli elementi di propaganda politica erano a volte assai appariscenti in questi film, ma ciò non toglie che alcuni di essi — specie *Hiroshima* e *Terra di nessuno* — conseguissero un elevato livello artistico e una notevole intensità di rappresentazione.

La vivida attività delle produzioni indipendenti trovava alimento continuo nelle capacità a volte davvero eccezionali dei numerosi registi che si erano staccati, o erano stati licenziati, dalle grosse compagnie, e che potevano adesso in piena indipendenza realizzare i loro progetti piú coraggiosi e personali. Uno dei piú significativi tra essi fu Tadashi Imai, che in *Viviamo ancora* (1952) esaltò l'ostinata forza vitale dei lavoratori in lotta contro le angherie dei padroni; in *L'eco della scuola* (1952) espresse la profonda umanità di un giovane insegnante che dedica tutto se stesso all'educazione di un bimbo abbandonato, in un paesino di alta montagna; in *La ragazza dal giglio bianco* (1953), seguí la vicenda di una giovane studentessa costretta, per guadagnarsi da vivere, a lavorare per le truppe giapponesi a Okinawa, dove trova la morte durante un bombardamento; in *Nigorie* (Il fiume torbido, 1953) descrisse la misera condizione umana delle donne nella società Meiji. Tutti questi film, pur essendo animati da un acuto senso sociale e da uno spirito polemico nei riguardi della società, apparivano lontani da ogni programmatico e fastidioso intento propagandistico, e si affidavano essenzialmente alla pregnanza, piena di poesia e di umana partecipazione, della narrazione per immagini.

Kaneto Shindo, sceneggiatore di gran fama e già collaboratore di

Kimisaburo Yoshimura, esordí come regista nel 1951 con *L'amore di mia moglie*, narrazione autobiografica dalla quale risaltava il dolce carattere e il fermo coraggio di una donna, sua moglie, morta di consunzione alla vigilia del successo del marito. Il patetico lirismo di questa opera apparve in contrasto con la violenza della rappresentazione del film successivo, *I ragazzi di Hiroshima* (1952), documento agghiacciante sulle conseguenze del lancio della prima bomba atomica, che attingeva una viva potenza rappresentativa e una grande efficacia dimostrativa attraverso una pacata e scabra osservazione dei fatti. Un terzo film di Shindo, *Storia di una vita* (1953), era dedicato al pietoso destino delle geishe, povere fanciulle vendute per fame dai propri genitori e costrette a una vita squallida e miserabile. In questo ultimo film si rivelò in modo particolare la sensibilità poetica del regista e la sua capacità di evocare un'atmosfera assai intensa e suggestiva.

Nel 1952 anche Kimisaburo Yoshimura, uno degli epigoni del neoromanticismo, che ancora in *Genji-monogatari* (Storia di Genji, 1951) aveva sfoggiato un colorito ma sterile gusto formale, si aggregò a una produzione indipendente, realizzando dei film di tono piú realistico e meglio agganciati a una tematica viva e attuale: *Violenza* (1952), sulla lotta delle prostitute per liberarsi dallo sfruttamento dei loro padroni, *Desiderio* (1952), che bollava con asprezza la vita cinica e inutile della classe agiata, incapace di adattarsi alle nuove esigenze della vita attuale, e, particolarmente interessante, *Prima dell'alba* (1953), che attraverso la narrazione di un episodio della rivoluzione Meiji tendeva a porre in rilievo l'egoismo brutale dei rivoluzionari di tutti i tempi, pronti a servirsi del popolo, illudendolo con allettanti promesse, per conseguire i propri fini, e altrettanto pronti a schiacciarlo piú di prima, una volta insediatisi al potere. Il film risultava una sorta di vasto affresco storico di afferrante vigoria espressiva, cui solo nuocevano talvolta le reminiscenze formalistiche ed estetizzanti del regista.

Heinosuke Gosho diresse *Entotsu no mieru basho* (Dove sta il focolare, 1952) in cui un gruppo di lavoratori di un sobborgo, semiabbrutiti dalla vita miserabile e dalle bestiali fatiche, ritrovavano il senso dell'amore e della speranza nel domani grazie a un bimbo abbandonato da essi raccolto e allevato con gelosa tenerezza. A questo film fece seguito *Osaka no yado* (Albergo a Osaka, 1954) [1] che attraverso una serie di piccoli episodi e di avvenimenti di scarsa consistenza drammatica, situati in uno squallido alberghetto di periferia, componeva, con toni ora realistici ora ironici, un quadro pietoso ma al tempo stesso fiducioso di un'umanità decaduta e sconfitta ma ancora capace — e

---

[1] Presentato alla Mostra di Venezia del 1954.

questo era il messaggio del film — di ritrovare una ragione di vita e la coscienza della propria utilità.

Intanto, in questi ultimi anni, l'opera svolta dai registi delle piccole produzioni indipendenti ha cominciato a far sentire i suoi effetti, determinando un certo miglioramento nel gusto del pubblico e inducendo molti altri autori, appartenenti alle grandi case industriali, a rivedere certe loro posizioni e ad affrontare una tematica piú viva e « engagée », forzando la mano, talvolta, agli stessi dirigenti della produzione. Cosí Shin Saburi poté dirigere, nel 1952, *Fusetsu nijyu-nen* (Vent'anni di tempesta, 1952), in cui la rievocazione delle ultime due decadi della vita giapponese, dall'inizio della guerra con la Cina ai giorni nostri, condotta con estremo vigore e con l'utilizzazione di numeroso materiale documentario, veniva fatta seguendo le vicende di un giovane rivoluzionario, comunista convinto, la cui posizione e le cui idee venivano presentate sotto una luce estremamente favorevole. Meno tendenzioso fu il film successivo di Saburi, *Han-ran* (Ribellione, 1954), che faceva un quadro vivido e impressionante dello stato di confusione e di anarchia verificatosi in Giappone al momento dell'armistizio: un gruppo di giovani ufficiali, impregnati di idee fanaticamente militaristiche, uccide il comandante che vuole imporre il rispetto dell'ordine di resa proclamato dall'Imperatore, e progetta di occupare con la violenza i posti chiave della capitale, per improvvisare una resistenza a oltranza. Quest'opera, condotta con magistrale vigoria, diede l'esatta misura del talento del giovane Saburi.

Anche Kinoshita si decise ad abbandonare gli esili tradizionali temi dell'« home-drama », di cui alla Shochiku era stato uno dei piú insigni esponenti, e diresse *Nihon no hi-gheki* (La tragedia del Giappone, 1953), film di vaste ambizioni, inteso ad analizzare i difetti della educazione tradizionale, dell'antico modo di concepire i rapporti familiari, che per secoli aveva retto la società giapponese, determinandone la moralità, ma che non appariva piú adeguato alle esigenze della vita contemporanea. Il film narrava la storia di una madre, attaccatissima ai figli, che però si vedeva abbandonata da questi quando, nel dopoguerra, essa continuava a restare impaniata entro gli schemi delle antiche e sorpassate concezioni mentre quelli, avendo assorbiti i succhi di una civiltà piú aperta e moderna, si erano evoluti acquistando una nuova coscienza dei rapporti sociali e familiari. Un tema analogo agitò Kinoshita nel suo film successivo, *Onna no sono* (Guardiani di donne, 1954), nel quale, seguendo il dramma di una giovane studentessa che, oppressa dalla eccessiva severità degli studi e delle punizioni disciplinari, si uccide, lanciava una aperta denunzia contro i sistemi feudali e tiran-

nici ancora in auge presso le scuole femminili, e al tempo stesso prendeva posizione per una piú ampia emancipazione della donna nella vita sociale della nazione. Questi due ultimi film di Kinoshita si raccomandano particolarmente, oltre che per i coraggiosi atteggiamenti polemici, anche per la squisita sensibilità che egli vi profuse e per l'estremo rigore formale.

Ancora la Shochiku produsse *Gendai-jin* (Un uomo d'oggi, 1952) di Minoru Shibuya, nel quale veniva affrontato un altro problema sociale di notevole risonanza: quello degli impiegati a reddito fisso, immeschiniti in una esistenza grigia e povera, e desiderosi di evadere dalla loro condizione. Un giovane funzionario, per salvare dalla rovina finanziaria il padre dell'amante, si lascia corrompere, e poi, per distruggere le prove del reato, dà fuoco all'intero ufficio. Ma viene scoperto ugualmente, processato e condannato. Di fronte ai giudici egli, pur riconoscendo i crimini contestatigli, si dichiara « non colpevole ». Il declassamento della categoria dei funzionari, e il cinismo della gioventú del dopoguerra, priva di ideali e di moralità, erano senza dubbio temi interessanti; ma il film di Shibuya, anche se impostato con serietà, seguiva poi uno svolgimento troppo romanzesco e superficiale.

L'anticonformismo di certi film realizzati presso le grandi case toccò il caso limite con *Aka-sen kichi* (La base delle donne perdute, 1954), prodotto dalla Toho e diretto da Sekichi Taniguchi, il quale sviluppava, attorno a una base di occupazione americana, un'ampia descrizione di tutti i malanni che al popolo giapponese derivano dalla permanenza di truppe straniere: distruzione delle colture, traffici illeciti, prostituzione, nascite illegittime, scomparsa dei tradizionali valori morali, ecc.; ma il film, troppo violento nelle sue accuse all'acquiscenza del governo, non ottenne il permesso per le pubbliche proiezioni.

In definitiva, malgrado gli'interessanti e a volte generosi tentativi di registi, per lo piú giovani e politicamente impegnati, di abbattere l'idolo del realismo tradizionale per instaurare una produzione piú nuova, fresca e volta a temi di palpitante attualità, le opere artisticamente piú riuscite di questi ultimi anni sono ancora quelle realizzate nel clima e secondo i classici moduli del realismo intimista e dell'« home drama ». E i nomi che s'impongono all'attenzione del critico sono ancora per lo piú quelli di autori anziani come Ozu, Mizoguchi, Kinugasa, cui sporadicamente si affiancano dei giovani, come Mikio Naruse. Su tutti poi domina, prepotente e restia a farsi incasellare in schemi definiti e preconcetti, la personalità tumultuosa di Akira Kurosawa.

Yasujiro Ozu diresse nel 1953 un piacevole film, *O-cha-zuke no aji*

(Il gusto della cucina fatta in casa), che narrava gustosamente e non senza umana partecipazione le disavventure e le amarezze di un uomo, sposato a una signora « del gran mondo », preoccupata unicamente dei suoi impegni mondani, dei ricevimenti, dei teatri, e incurante delle modeste esigenze quotidiane del consorte, amante invece della tranquilla vita familiare. Ozu dipingeva con sottile graduazione di toni intimistici e patetici il piccolo dramma dell'uomo, che alla fine, tuttavia, riusciva a ricondurre la moglie al gusto dell'amore per la serena atmosfera della « sweet home »; mancava però al film una chiara visione dei molteplici fattori da cui è causata nel Giappone odierno la decadenza del tradizionale istituto familiare. In *Tokyo monogatari* (Racconto di Tokyo, 1954) Ozu riprende il medesimo tema da lui stesso trattato quattro anni prima in *Baku-shu:* una coppia di vecchi coniugi viene in città per sistemare i molteplici dissesti finanziari e morali in cui si son cacciati i loro figli sposati. Ma la nuova versione presenta una significativa inversione della soluzione finale: anche stavolta i due vecchi, armati del loro buon senso, riescono a districare ogni imbrogliata matassa; ma, non che ottenere la gratitudine affettuosa dei figli, vengono guardati male, trattati freddamente, considerati degl'intrusi, costretti a ripartirsene soli ed amareggiati. Da questa nuova versione — anche in virtú dello stile narrativo, dimesso e triste quanto quello della prima era sorridente e umoresco — traspare un nuovo atteggiamento dell'autore nei confronti della realtà e della vita, una visione pessimistica e melanconica, tutta tesa nel ricordo nostalgico della vita di un tempo e nel rifiuto dei nuovi rapporti umani instaurati dalle generazioni del dopoguerra.

Alla placida vita familiare, alla dolcezza dei rapporti affettuosi tra padri e figli, mogli e mariti, fratelli e sorelle, alla serena contemplazione di una concezione dell'esistenza sempre piú fuori moda, ha dedicato una intera serie di film Mikio Naruse, pupillo prediletto di Yasujiro Shimazu, nel breve spazio di tre anni: *Meshi* (Vita quotidiana, 1952), *O-kaa-san* (L'amor familiare, 1952), *Ani imoto* (Fratello e sorella, 1953), *Fu-fu* (Marito e moglie, 1953), *Tsuma* (Moglie, 1954); un vero e proprio « ciclo della vita familiare », denso di notazioni delicate e di un'autentica partecipazione affettiva. Ma l'amore del sangue o quello del matrimonio, nel quale idillicamente si rifugia Naruse, non è in grado di risolvere tutti i problemi che la vita attuale presenta: quel piccolo mondo risulta schiacciato molte volte dalla società, ed è uno studio dei rapporti tra quello e questa che Naruse dovrebbe affrontare, per conferire un senso vivo e una soluzione plausibile alla sua amorosa descrizione delle piccole circostanze della vita familiare.

Keniji Mizoguchi, abbandonati i tentativi, risultati alquanto sterili, di inserirsi nella corrente piú avanzata del cinema giapponese d'oggi, si è nuovamente rivolto in questi ultimi anni alle ricerche tanto a lui congeniali di una perfetta espressione estetica e di una visione puramente lirica e contemplativa della realtà, conseguendo i raggiungimenti forse piú alti della sua gloriosa carriera. In *Saikaku ichadai-onna* (Vita di una donna galante, 1952) [1] viene dipinta con studiosa elaborazione l'ardente passionalità di una donna che amò molti uomini malgrado la perfidia del loro animo. Il valore dell'opera non risiede nella pur veridica ricostruzione dell'ambiente feudale entro il quale si snoda la drammatica vicenda della donna, né nell'implicito giudizio di condanna di una società che soffoca la personalità femminile nelle spire di una insopportabile schiavitú, ma soprattutto nella puntigliosa, profondissima introspezione di un'anima di donna e piú ancora nella flessuosità dolcissima della composizione ritmico-figurativa del film, che appare una delle opere formalmente piú perfette di tutto il cinema giapponese. Le medesime qualità formali, in taluni momenti forse ancor piú affinate e ricondotte all'area impalpabilità delle visioni di sogno, sono riscontrabili in *Ugetsu monogatari* (Racconto della luna pallida e misteriosa dopo la pioggia, 1953), [2] che riscatta la superficialità moralistica della storia — basata su antichi racconti — in una raggiunta perfezione stilistica che sa fondere mirabilmente, con un uso sapiente di tutti i mezzi espressivi del cinema — in particolar modo la musica e la illuminazione — le esistenze reali e le misteriose apparenze delle cose ormai prive di vita. Il piú recente film di Mizoguchi, *Sansyo Dayu* (L'intendente Sansyo, 1954), [3] anch'esso adattato da un'antica tragica leggenda, è la storia di due fanciulli, fratello e sorella, rapiti da mercanti di schiavi mentre compiono un viaggio per raggiungere il padre, un nobile esiliato, e venduti a un crudele feudatario chiamato Sansyo, mentre la loro madre viene venduta come prostituta. I due ragazzi trascorrono anni terribili in schiavitú, finché il maschio riesce a fuggire, con l'aiuto della sorella che poi si uccide per sfuggire alle ire del padrone. Il giovane, diventato ufficiale del Mikado, come primo atto di governo proclama l'emancipazione degli schiavi e la confisca dei beni di Sansyo; poi va alla ricerca della vecchia madre che, al termine di un lungo peregrinare, ritrova, cieca e come istupidita, immobile su una spiaggia deserta e desolata, intenta a canticchiare la nenia con

---

[1] Presentato alla Mostra di Venezia del 1952 col titolo *Vita di O-Haru, donna galante.*

[2] Vincitore di un Leone d'Argento alla Mostra di Venezia del 1953.

[3] Vincitore di un Leone d'Argento alla Mostra di Venezia del 1954.

la quale era usa addormentare i suoi bambini. Il film termina con l'abbraccio appassionato del figlio alla vecchia, dagli occhi spenti della quale sgorgano copiose lacrime. In quest'opera severa e imponente, dal ritmo lento e sostenuto come di una sinfonia, si avverte lo sforzo del regista di esprimere polemicamente delle idee sociali; ma se questa parte risulta farraginosa e superficiale, il valore effettivo del film risiede ancora una volta nella stupenda bellezza delle immagini, nella struggente mestizia dei rapporti tra i personaggi; la morte di Anju, che si lascia lentamente scivolare nelle acque placide di un laghetto, o l'incontro finale tra madre e figlio restano dei brani indimenticabili di purissima poesia. Mizoguchi si conferma, con questi ultimi film, un grandissimo regista e un autentico poeta.

Tra le ultime realizzazioni di Teinosuke Kinugasa, un veterano del « Jidaigeki », vanno segnalate due opere, ricavate da vecchie leggende, piene di un fragrante senso dell'antica bellezza. *Dai butsu kaigen* (La saga del gran Budda, 1952) tratta della vita pittoresca e vivace dell'aristocrazia nell'era Nara (intorno la VII secolo d. C.), nella quale ci fu una smagliante fioritura di arte e di cultura. *Gigoku-mon* (La porta dell'inferno, 1953), in Eastmancolor, è una tragica storia d'amore in cui una giovane sposa si uccide per salvare il marito dalle vendette di un feroce rivale. Entrambi i film affidano la propria importanza alla raffinatezza con cui i tradizionali elementi culturali e figurativi dell'arte giapponese vengono elaborati ed espressi in una genuina forma cinematografica.

Akira Kurosawa ha proseguito il suo cammino sulla strada del neo-romanticismo. In *Ikiru* (Voglio vivere, 1952) è narrata la storia di un vecchio funzionario del comune di Tokyo, a cui un medico annuncia che morrà entro un anno, di cancro. Dopo aver superato momenti di angosciosa disperazione, durante i quali cerca vanamente rifugio in divertimenti insensati, nel gioco, nell'alcool, il vecchio riesce a dare un senso ai suoi residui giorni di vita, dedicandosi alla costruzione di un piccolo giardino d'infanzia per i fanciulli abbandonati; e chiude gli occhi serenamente, nel giorno stesso in cui l'opera da lui fondata viene inaugurata. Storia patetica e un po' lacrimosa, nella quale tuttavia ancora una volta il regista ha profuso la ricchezza del suo temperamento e le sue copiose qualità di narratore cinematografico. *Schichi nin no samurai* (Sette samurai, 1954), [1] è un'opera di vastissimo disegno e di ampio respiro, imperniata sulla difesa di un piccolo villaggio, minacciato da feroci banditi, ad opera di sette uomini d'arme assoldati dai contadini. Essi organizzano la resistenza, risvegliano le

[1] Vincitore di un Leone d'Argento alla Mostra di Venezia del 1954.

virtú guerriere dei contadini, e in una fantasmagorica battaglia distruggono completamente gli assalitori. Quattro dei samurai vengono uccisi; e i superstiti, nel vedere i contadini che ormai liberati dall'incubo attendono di nuovo tranquillamente ai loro consueti lavori, capiscono che è il momento di scomparire: non c'è piú posto per loro, uomini di guerra e di morte, pur se in realtà li attirerebbe il miraggio di una vita pacifica e serena; i veri vincitori son loro, i contadini; e mestamente si allontanano. Con questo film, che unisce la dinamica spettacolarità dei migliori « western » americani all'acuta osservazione psicologica di certi film francesi, il « Jidai-Geki » celebra uno dei suoi maggiori trionfi; e anche se sono avvertibili non poche forzature nell'andamento narrativo, e qualche superficialità nel tratteggio dei singoli caratteri, resta per sempre un'ammirevole gusto plastico, un'accurata padronanza dei mezzi filmici e l'ormai collaudato senso cinematografico di questa fervida e prepotente personalità di regista.

Conclusione

Il cinema giapponese è stato, per lunghi periodi della sua storia, il prodotto di una società deformata, in cui un potere politico assolutistico, dominando il popolo fino a privarlo di tutte le libertà proprie della vita civile, rese impossibile ogni ideale, ogni speranza, ogni impulso genuino. Nel cinema una situazione del genere non poteva che influire negativamente: e infatti la maggior parte dei registi nipponici, impediti di trarre ispirazione da temi attuali e da situazioni di fatto, doverono il piú delle volte cercar rifugio nel piccolo mondo dei sentimenti familiari, della modesta ed anonima vita quotidiana, oppure nella contemplazione estetizzante di un mondo mitico e lontano, che non altro consentiva se non le fantasiose arabescature formali prive di sangue e di vita. Sul piano sociale e politico, il cinema giapponese rimase forzatamente su un piano di neutralità, o meglio di agnosticismo e di assenteismo.

I critici, in specie stranieri, hanno frequentemente posto l'accento su certi tratti caratteristici e costanti del film nipponico: il fatalismo, l'amore per la natura, la crudeltà, la delicatezza del gusto, il misticismo e, sul piano espressivo, il tempo « largo » della narrazione. Ma si possono riportare, senza timore di forzare eccessivamente, tali costanti ad altrettanti moventi psicologici ben precisi: il fatalismo è il naturale atteggiamento di un popolo che ha vissuto per secoli nel terrore dell'inatteso, dell'imprevedibile, fosse questo un gesto autoritario dei governanti — la guerra — o una calamità naturale — un tifone, un

terremoto, un eruzione —. L'amore per la natura può essere un rifugio dall'inumano controllo governativo, e la crudeltà l'esplosiva e sporadica reazione ad esso; la delicatezza del gusto è la tendenza naturale di chi nel piccolo mondo della vita familiare trova ristoro e conforto, e in esso si circonda di mille cose piacevoli e raffinate, che segnino piú forte il distacco dal mondo brutale che è al di là dell'uscio di casa; il misticismo è l'evasione fantastica verso qualcosa che supera la crudeltà del mondo terreno, e che l'immaginazione adorna di mille attributi ideali. Il « lento » e « il largo » della narrazione sono la conseguenza di uno stato di « attesa » perenne: « aspetta e sta' a guardare, senza agire », è stata per secoli la condanna del popolo giapponese, diventata poi un « habitus » connaturato; ed anche la mancanza di un'espressione vivida ed eloquente negli attori nasce da una radicata esigenza di autocontrollo, dalla secolare necessità di nascondere i propri pensieri, gl'interiori stati dell'animo componendosi in volto una espressione vaga ed enigmatica: il famigerato « sorriso giapponese ».

Questi caratteri fondamentali del film giapponese non sono, d'altronde, che l'esatta corrispondenza di quelli che furono per secoli i caratteri della narrativa, e piú ancora delle arti figurative, e che son tanto diversi, per esempio, da quelli delle arti figurative nel Rinascimento italiano. Allora, l'arte era espressione aperta e diretta della passione di un popolo che creava un nuovo ideale di bellezza in pieno accordo con le condizioni spirituali e ambientali realmente esistenti; e il risultato fu un'arte maschia, realistica nel senso piú nobile della parola. L'arte giapponese, al contrario, non poté mai essere altro che violenta esplosione di passioni represse, sfogo artificioso e deformazione esasperata: il misticismo snervato e femmineo fu la sua caratteristica.

Al popolo giapponese è sempre mancato il senso della socialità, inteso come totalità di responsabilità e cooperazione fra tutti i membri della comunità per il raggiungimento di fini comuni. La cesura netta che per secoli ha diviso una casta dall'altra, i governanti dalla massa del popolo, ha continuato ad esistere nell'intimo delle coscienze anche quando in apparenza e ufficialmente essa è stata eliminata; ed ha fatto pesare la sua presenza anche nel campo delle arti. A questa condanna non è sfuggito il cinema; e quando dei registi anche di notevole valore han cercato di evadere dal cerchio ferreo dell'individualismo secolare e radicato per affrontare il tema delle relazioni sociali, del rapporto tra l'io e gli altri, non sono andati al di là del timido realismo intimistico dei drammi familiari (Shimazu, Ozu), o son caduti nell'esaltazione programmatica di ideologie estremiste (Komei, Imai), o si son trastullati con un astratto estetismo degli elementi formativi (Kurosawa, Yoshimura) o infine, come Mizoguchi, han ripiegato sulla

rappresentazione figurativamente suggestiva ma inattuale o anacronistica di certi aspetti istintivi della mentalità umana.

Ciò non toglie valore, è naturale, ai risultati artistici conseguiti, che in taluni casi sono di un livello altissimo, che giustifica la considerazione nella quale ormai il cinema giapponese è tenuto in tutto il mondo; ma è pur sempre una limitazione non lieve. Il dopoguerra ha visto nascere, sia pur timidamente e con soluzioni non del tutto soddisfacenti, una inclinazione verso la socialità, verso una trattazione piú mordente e impegnata di temi vivi e moderni: occorre che si insista su questa strada, che si attui un'apertura tematica franca e coraggiosa, che si abbandonino i vecchi schemi e si vada risolutamente avanti. E' stata sempre lamentata da noi la mancanza, nel cinema nipponico, di una genuina « commedia » cinematografica, che non si limitasse alle assurdità dello « slap-stick » o all'ibrido connubio tra « slap-stick » e melodramma sentimentale; ma il popolo giapponese, come non ha mai goduto della libertà di criticare i difetti dei propri ordinamenti sociali, cosí non ha mai potuto riderne e porne in caricatura le assurdità. Se l'essenza del comico è la satira della superficiale solennità e delle smanie di grandezza degli uomini, e se è vero che non si dà luogo a commedia là dove manca la libertà, è facile capire che i cineasti giapponesi non hanno mai avuto molte posisbilità di esercitarsi nella commedia. Se oggi essi — ed è questa la nostra fiducia — potranno realizzare un genuino dramma sociale, saranno anche in grado di donarci una eccellente commedia.

Yasuzo Masumura
(Traduzione di Guido Cincotti)

Sternberg, le donne e i gangster

Il « fenomeno » von Sternberg non ha cessato e non cesserà mai di dar luogo a vivaci dibattiti intorno alla figura, alle opere ed ai motivi di questo regista la cui personalità esplosiva rimane una tra le piú audaci e rivoluzionarie del cinema americano. Cinema nel quale raramente, e con un'identica continuità, ci è stato dato di ritrovare l'esempio di una carriera cosí pertinace, cosí decisamente attaccata ad un indirizzo e ad una maniera personale.

Nonostante i suoi drammatici insuccessi — scriveva il Jacobs — *Joseph von Sternberg si distingue dall'orda degli altri registi cinematografici perché egli non ha mai diretto un film con indifferenza. Il suo talento non si può negare. Benché incurante dell'importanza del contenuto, della sostanza drammatica e dei piú profondi aspetti strutturali del film, egli possiede il migliore gusto pittorico tra gli attuali registi di Hollywood* (1).

Quel che piú conta è che Sternberg ebbe sempre il coraggio di esprimere decisamente queste sue preferenze, di proclamare la predominanza della forma sul contenuto, la propria intima necessità di comporre belle immagini, di creare tipi caratteristici, di impegnarsi a fondo nelle sue opere e di difendere i diritti delle sue creature.

Sternberg, stilista, trova i suoi precedenti diretti nelle opere d'un George R. Barker, d'un Maurice Tourneur, d'un Rex Ingram, pur dimostrando esaurientemente di aver capito la lezione dello Stroheim — e si ricordi che il nostro fu il montatore di *The Wedding March* — e del Kammerspiel. Da Ingram adotta la ingerenza di tipi eccentrici in seno all'atmosfera dei suoi film, seguendo i dettami di quel regista per il quale *un'atmosfera riuscita e la caratterizzazione dei personaggi sono*

(1) Jacobs, Lewis: *L'Avventurosa Storia del Cinema Americano* - Torino, Einaudi, 1952.

di piú vitale importanza dei fatti, poiché nove volte su dieci, ciò che noi ricordiamo di un grande romanzo sono i personaggi e la atmosfera, piú che la trama. (Jacobs).

Nel complesso, ed oltre questi suoi precedenti storici, in Sternberg ritroviamo, alla rinfusa, motivi tratti dai piú diversi indirizzi che egli amalgama nella formazione di uno stile che diviene, in conclusione, l'espressione diretta d'una singolare individualità. D'una individualità cosí singolare che, ad un dato momento, non reagisce piú a nessun'altro stimolo, si racchiude in sé, si evolve entro l'ambito di una certa staticità espressiva, traendo il suo impulso dal proprio interno, rimaneggiando instancabilmente gli stessi elementi, le stesse figure, le stesse atmosfere, costruendole e rifinendole incessantemente. Oltre a questo, nell'opera di von Sternberg, come anche nell'opera di qualsiasi altro artista sincero, al dramma della creazione si unisce il dramma intimo dell'uomo, di un uomo, qui, troppo succube dei suoi impulsi, troppo preso dai suoi istinti, dalla sua sensualità, dalla sua estravagante raffinatezza e dalla sua passione per i miti — mito della donna distruttrice o mito del superuomo fuorilegge ed antisociale.

Vi è ancora, in quest'opera, un capitolo speciale — relegato sino ad ora nell'ambito della piccola storia e della cronaca — che piú d'ogni altro si presta ad interessanti e sintomatiche conclusioni.

La cosidetta « parentesi dietrichiana » non è altro che la storia di un conflitto che oppone il creatore alla sua creatura, l'artista alla personificazione fisica e viva del suo ideale, l'uomo alla donna. La trasmutazione della scialba e incolore attrice di terz'ordine in una figura incisiva e, oramai, leggendaria di donna, si conchiude, qui, nella disfatta del novello Pigmalione, anche se questa disfatta racchiude in sé il germe della liberazione. Quando von Sternberg abbandonerà il suo « angelico demone » si troverà per un tempo sperduto ed incapace di riprendersi, dopo aver per anni continuato a concedere il meglio di se stesso, delle sue possibilità creative, in quel suo tentativo di creare « de toute pièce » una donna, la Donna quale la vedeva lui, cosí come prima, ma su basi piú reali, aveva creato una straordinaria figura di pseudo eroe anarchico e antisociale.

Tentativo del resto riuscito se si pensa che anche senza di lui Marlène rimase la stessa, e a conti fatti, lo stesso Sternberg anche senza Marlène riuscí ancora a darci opere dignitose e coerenti.

Questa situazione, piú unica che rara nel campo della storia del cinema, viene sempre affrontata con una certa dose di stupore, di biasimo ed anche di derisione, mentre essa in tutte le sue fasi, dal primo incontro all'ultimo film, rispecchia perfettamente il carattere d'un artista la cui formazione, il cui gusto e la cui mentalità sono sempre state il

fondamentale contrasto colle necessità di un'industria e di un linguaggio.

Abbiamo rilevato, in altra sede, che oramai ci sembrava giusto, se non utile all'esame critico dell'opera di un artista, portare la nostra attenzione anche sulle particolarità dell'uomo. E quanto piú lo stile e le opere stesse risultassero fuori dell'ordinario, discusse, calunniate o elogiate, quanto piú lo stesso andamento stilistico indicasse certe varianti, tanto piú la conoscenza dell'uomo potrebbe aiutarci a meglio intendere le sue opere.

Non si può, quindi, giudicare von Sternberg alla stregua degli altri suoi coetanei; la sua presenza nei quadri del cinema hollywoodiano, la sua maniera contraddittoria, i suoi rapporti stessi con l'ambiente denotano come la sua fosse una posizione singolare, come nell'accettare le sue stravaganze, il suo nonconformismo, la gente di Hollywood non cercasse altro che di concedersi il lusso di tenersi un « fenomeno » molto rappresentativo, la cui sfrontatezza, il cui stile venivano approvati tanto per conservare un certo prestigio d'indipendenza, quanto perché il « fenomeno » sapeva anche dimostrarsi, a volte suo malgrado, commercialmente solvibile.

***

I primi rapporti di Sternberg col cinema si rivelano causali, senza nessun riferimento ad una predisposizione o ad una vocazione decisamente delineata. Né possiamo parlare di rivelazione quando egli trascorre piú di dieci anni nei retroscena degli stabilimenti di posa, prima che *Salvation Hunters* gli permetta di firmare la sua prima opera.

Von Sternberg, dal vero nome di Joe Stern, nasce a Vienna nel 1894, né ricco né nobile. Ancor bambino emigra in America per poi ritornare nella sua città natale negli ultimi anni di splendore della lussuosa capitale austriaca. Studente di lettere e filosofia all'Università, egli vivrà, per un certo periodo di tempo, in seno a quel mondo fastoso che frequenta, che lo attira, lo commuove, e le cui impressioni ritroveremo *vivificate dalla sua immaginazione di cerebrale voluttuoso* (Vincent) nel manierismo dei suoi film.

Laureatosi, ritorna in America, pochi anni prima dello scoppio della prima guerra mondiale — alla quale parteciperà come operatore dell'esercito —; per lunghi anni farà i piú diversi lavori, sarà impiegato, operaio in una fabbrica, capomastro, prima di arrivare ad Hollywood. Ma anche lí, in un primo tempo, la fortuna è lungi dall'assisterlo. Farà la comparsa, il trovarobe, l'elettricista e per ultimo l'assistente di Roy William Neill ed il suo operatore.

A 30 anni egli aspetta ancora la sua ora, ma essa è prossima a

giungere: nel 1925 incontra l'attore George K. Arthur che gli propone di realizzare un soggetto di cui ha acquistato i diritti. Con i pochi finanziamenti raccolti personalmente dall'attore ed un'attrezzatura incompleta Sternberg inizia a girare il film che lo rivelerà agli occhi degli specialisti: *Salvation Hunters.*

Pur rimanendo decisamente sul piano sperimentale il nostro esplica in questa sua prima opera tutte le doti d'una maniera personale, d'un gusto inconfondibile. Il *Greed* di Stroheim, anteriore di due anni, lo ha certamente influenzato, ma allo squallore naturalistico, alla descrizione compiaciuta e senza veli della miseria umana, nella sua piú sordida espressione, al simbolismo pittorico, al senso di fatalità incombente su tutto quel mondo senza sole e senza speranza, Sternberg aggiunge uno stile tutto suo e nella scelta delle immagini e nella utilizzazione del materiale plastico lascia individuare quelle particolari costanti che impronteranno le sue opere future.

Vi sono, certamente, ancora troppe cose nel film — Sternberg ora che ne ha l'occasione si scatena senza imporre limiti al suo estro — troppe belle fotografie, troppo simbolismo; ed una certa ingenuità in taluni riferimenti ed analogie che si vorrebbero psicologiche: c'è l'ombra di una draga che ritorna con troppa insistenza; ci sono certe didascalie che, oggi, ci fanno sorridere, ma vi sono anche, in tutto l'inizio, un seguito di immagini che nel descrivere lo squallore delle banchine trovano nella giusta utilizzazione di un certo numero di elementi ricorrenti — un gatto, il volo dei gabbiani, i mucchi d'immondizie, i relitti, la spiaggia — il modo di esprimere compiutamente quell'atmosfera sordida e disincantata nella quale si evolve la vita dei due protagonisti.

Da questa atmosfera soffocante lo scaricatore e la moglie cercano di evadere in un primo tempo spinti dalla scoperta del bimbo abbandonato, evadono poi quando l'uomo prenderà coscienza di se stesso, uscirà dal suo stato di prostrazione, abbatterà l'immondo sfruttatore, liberandosi in tal modo della pusillanimità e dell'oscurità che lo circondava.

Qui abbiamo già un primo accenno in cui la violenza viene indicata come un modo di evadere dalle ingiustizie sociali, come una soluzione, come un motivo anche di liberazione personale, mentre ancora la donna rimane intenzionalmente collocata in un secondo piano pur costituendo un crescente motivo drammatico.

Quando nel suo primo film (Salvation Hunters) — notava su queste colonne il Paolella — *Sternberg dichiara di voler studiare la lotta che un gruppo di esseri viventi compie per sottrarsi ad un ambiente nefasto, egli si dimostra al certo disposto ad impiantare il suo lavoro sul piano realistico tradizionale. Le sorti di questi uomini addetti alla*

manovra di una gru nel porto di Los Angeles i quali non fanno altro che uscire dal fango per entrare nell'altro fango, sembra davvero rivelarci, attraverso la nuda semplicità dell'esposizione, tutto ciò che la condizione umana comporta di abbrutente nei suoi stadi piú infimi (1).

E von Sternberg, alle sue prime armi, conserva una freschezza narrativa, una sincerità espressiva, soprattutto una buona dose di umanità — tutte caratteristiche che andrà poi gradualmente perdendo — che gli permettono di comporre questo documentario romanzato in modo da potervi esprimere non solo un puro stato di cose ma anche l'impressione che viene destata in lui dinnanzi ad esso. *Salvation Hunters* è senz'altro un'opera « impegnata », allo stesso modo di *Underworld* o di *The Docks of New York,* ma in essa all'infuori delle intenzioni sociali emerge chiara la volontà espressiva di un artista che ha trovato il suo mezzo ed incontrato una umanità, sarebbe meglio dire tutta l'umanità, che gli servirà da tema.

Il film, pur non costituendo un successo commerciale, viene acquistato e distribuito dalla United Artists, ciò che dà modo al suo autore, oramai noto nell'ambiente, di iniziare altre opere. Per primo Chaplin gli affida Edna Purviance in *The Sea Gull.*

Ce recit — scrive il Sadoul — *aurait dû, par sa simplicité, rejoindre le dépouillement chaplinesque. Mais Sternberg y abusa du symbolisme de la mer jusqu'a faire oublier les pécheurs et les poissons* (John Grierson) *et fit de cette oeuvre bâtarde un recueil de belles photographies que Chaplin, mécontent, refusa de mettre en circulation* (2).

Identica sorte riscuotono altri due film iniziati, senza poter essere condotti a termine, l'uno *The Masked Bride* con Mae Murray, l'altro *Escape, The Exquisite Sinner* con Renée Adorée. Sternberg rompe cosí i suoi rapporti con la United Artists e con la Metro, ma senza perdersi d'animo si rivolge alla Paramount la quale, dopo varie e reiterate insistenze, accetta di affidargli la regia di un film già in partenza condannato. Nascerà, invece, dalla collaborazione tra un regista incompreso, uno sceneggiatore ancora sconosciuto ed un attore poco quotato, il prototipo insuperabile del film di « gangsters »: *Underworld.*

Su un soggetto originale di Ben Hecht, Sternberg riuscí a creare l'opera piú compiuta, la prima di tutta quella serie che doveva rivelare al mondo la moderna e crudele « chanson de gestes » degli ormai leggendari gangsters di Chicago. Sternberg scopre, anche, un mondo

(1) Roberto Paolella: *La Storia del Cinema Americano nell'opera di Lewis Jacobs* - « Bianco e Nero », XIV, 3, marzo 1953.

(2) Georges Sadoul: *Histoire d'un Art: le Cinéma des origines à nos jours* - Paris, Flammarion, 1949.

fortemente caratterizzato, sul quale far pesare il suo fatalismo, un'atmosfera densa e drammatica non priva di ricchezza plastica e dei personaggi primitivi e violenti che, per un certo periodo di tempo, evocherà con una costante ricerca di motivi, spinto a questo tanto dall'interesse provato verso questo universo, tanto dalla simpatia che prova, senza minimamente nasconderlo, verso la figura del gangster.

Quando, nel finale del film, Bancroft, assediato nella casa ove gli uccelli da preda impagliati formano una simbolica cornice, si suicida, nel suo gesto di rivolta Sternberg ritrova una tragica grandezza, pari a quella d'un eroe antisociale ed anarchico, la cui stessa violenza, la cui stessa sfida lanciata a tutto un ordine di cose prestabilito serve ad innalzarlo al di sopra di tutta una umanità che, nella sua incapacità di reagire, concretizza la sua rivolta nelle gesta di questi superuomini della violenza.

Underworld conferma altresí la padronanza stilistica del regista, quell'economia nell'uso dei mezzi espressivi, che poi Sternberg andrà gradualmente perdendo, quella creazione di tipi, pieni di una straripante umanità che assieme all'ormai noto gusto per la bella fotografia e l'illuminazione contrastata, formeranno le linee essenziali dello stile sternberghiano.

Nota il Vincent che *la sequenza della gioielleria era straordinaria per il suo effetto impressionistico — un colpo di pistola frantuma un orologio in una gioielleria; un commesso atterrito si volta, una mano raccoglie i brillanti da una scatola, si raduna una folla* (1).

In *The Dragnet*, invece, Sternberg fa di Bancroft non piú un gangster — il cattivo della storia sarà un elegante e raffinato William Powell, ancora alle sue prime armi — ma un poliziotto rigido, brutale, violento. Ricordiamo la scena dell'interrogatorio dei due segugi quando Bancroft, massiccio e risoluto, si sbarazza delle sue armi, per amministrare al cinico gunman una magistrale lezione. La storia della decadenza del poliziotto ammaliato da una donna non è nuova, ma l'interesse veniva assecondato in tutto lo svolgimento della trama da una continua umanità dei personaggi, dalla tensione che nasceva dai loro confronti, dal primo incontro di Bancroft con la Brent, sino alla scena finale dove l'ombra del giustiziere si profila gigantesca su per le scale del covo di Brent (Powell), in un inseguimento selvaggio, bestiale, rotto ogni tanto da una sparatoria che accumula i cadaveri, e dal quale Bancroft ferito, col volto sconvolto dalla sofferenza, imbrattato di sangue, di sudore, maschera inumana della vendetta, si rialzerà salvo e libero.

Col suo superfluo lieto fine *The Dragnet* rimane nella linea delle

---

(1) Carl Vincent: *Storia del Cinema* - Milano, Garzanti, 1949.

opere minori di Sternberg, ma la mancanza di intimo approfondimento — il tono del film rimane ogni tanto troppo esteriore e ricercato — verrà compensata da quell'opera che rimane la piú grande se non la piú perfetta del suo autore: *The Docks of New York.*

Dagli scaricatori del porto di Los Angeles alle errabonde creature, segnate da un destino spietato, che rotolano sotto i pontili della grande città, la distanza non è grande, se non che l'umanità sembra aver svelato con maggior completezza la sua miseria ed il destino sembra aver piú chiaramente mostrato le sue strade all'artista che nella piena compiutezza dei suoi mezzi espressivi arricchisce questa storia di immagini che rimangono tra le piú belle che ci abbia elargito lo schermo americano. E la storia stessa in quel suo continuo alternare le figure alla cui esistenza il marinaio apporterà un cambiamento decisivo e che a loro volta saranno la causa per cui si completerà il destino di lui, rimane nella sua scarna semplicità un modello di moderna tragedia. In quella scoperta che due creature diseredate fanno dell'amore, di quel sentimento che li accomuna al resto dei mortali, piú fortunati, nasce la vera umanità resa ancora piú viva dal quadro stesso della vicenda, da quella studiata e colorita atmosfera del grande porto ove si mischiano il fumo dei vaporetti, la nebbia, la polvere di carbone, i corpi nudi e lucidi degli scaricatori e dove esplode, normalmente, l'orgia nella bettola losca e malfamata nella sera in cui Bancroft fa venire un pastore per unirsi in matrimonio colla fanciulla che ha salvato dalla morte. Qui, una volta ancora, George Bancroft prestava all'eroe tutta la sua forza massiccia, tutto il vigore della sua presenza, una volta ancora Sternberg traeva da un gruppo di attori un potenziale espressivo portato al suo massimo limite, ne faceva creature sue, immedesimate nei loro personaggi, guidati da una volontà che superava la loro e li piegava senza alcuna considerazione per la loro individualità, dispoticamente.

Tutti gli attori e le attrici — per quanto eccelsi — sono vuoti senza la sostanza fornita loro dal poeta e raramente — a meno che la troppa adulazione abbia fatto loro girare la testa — dimenticano di essere semplici strumenti di qualcuno che decide di usarli [1]. Cosí si esprimeva Sternberg conscio di aver saputo fare di attori, che in seguito la critica saprà in altre occasioni valutare scoprendo la loro effettiva vacuità espressiva, figure indicibilmente legate ai loro personaggi. Basti l'esempio dello stesso Bancroft che, una volta uscito dalle mani del regista, non potrà mai piú ritrovare la stessa grandezza, riducendosi ad

---

[1] Joseph Sternberg: *I protagonisti siamo noi* - « Cinema » n. s., n. 98, 30 novembre 1952.

usare inutilmente la sua figura fisica ed alcune risorse drammatiche ormai tramontate.

Interessante risulta, invece, il primo incontro del nostro con lo Jannings, attore di cui ci siamo esaurientemente occupati in queste stesse pagine, in quel *The Last Command* che, a causa d'una evidente mancanza di partecipazione dell'artista nei riguardi di una trama troppo intrisa d'una drammaticità spesso gratuita, e ci sembrà anche di una troppo evidente libertà concessa, indubbiamente per motivi impostigli, all'attore, non va piú in là dei limiti della confezione dignitosa ma impersonale. Siamo di fronte ad un film di maniera, benché Sternberg si azzardi a tracciare una colorita descrizione degli ambienti hollywoodiani e tenti, attraverso la tragica vicenda del generale decaduto, di operare una moderata critica di certi versi crudeli e spietati del cinema (1).

Va notato, in ogni caso, che pur lasciando ampia facoltà allo Jannings, il regista trova il modo di far impersonare alla Brent una parte altamente tragica tanto che, all'epoca della presentazione del film, un pur smaliziato Roger Régent arrivava a scrivere: *Pouvons nous oublier des scenes comme celle de la lutte sur la locomotive qui emporte Jannings et Evelyn Brent? Pouvons nous oublier celle-ci se jettant de tout son corps sur le mecanicien, le couvrant de baisers, l'envelloppant presque, l'enfermant pour ainsi dire dans sa chair, pour l'egarer et permettre au général qu'elle aime de s'enfuir? Et lorsqu'elle brandit le drapeau des révoltés dans lequel elle se drape, pouvons nous oublier le visage d'Evelyn Brent animé d'une fois prodigieuse? Elle a su nous montrer la passion politique d'une jeune revolutionnaire avec tout ce qu'il y a de sensuel dans sa conviction* (2).

Personalmente non ci è mai stato possibile considerare la Brent come una attrice indimenticabile, ma bensí come una creatura che Sternberg creò dal nulla e nella quale comprese il primo stadio del suo erotismo, ancora mitigato e decorativo, prima di abbandonarla, ormai vuota.

Dopo *The Last Command*, con *Thunderbolt* — il suo primo film sonoro — Sternberg ritorna al mondo dei gangsters. La trama desunta dallo stesso regista, e dal Bancroft, da un soggetto originale di Herman Mankiewicz, non è lontana dal tono di *Underwold*, e di nuovo Bancroft ritrova il suo tipico personaggio di bandito temuto e violento, patetico ed umano.

(1) Vedi anche: *Emil Jannings, mostro sacro del cinema tedesco* - « Bianco e Nero », XIV, 10, ottobre 1953.

(2) Roger Régent: *Evelyn Brent, tragédienne* - « Pour Vous » n. 20, 4, aprile 1929.

Qui il tipo è portato, anzi, a certe conseguenze definitive: il gangster al quale un giovane impiegato di banca ha portato via la donna, all'ultimo momento desiste da ogni sentimento di vendetta, benché per opera sua il rivale, falsamente accusato, si trovi anche lui rinchiuso nella stessa prigione. Nel finale, cosí, Bancroft poche ore prima della sua esecuzione chiederà di poter fare un'ultima visita ai suoi compagni di reclusione, e sappiamo che egli ha l'intenzione di ritrovarsi faccia a faccia col rivale per abbatterlo con un solo colpo del suo pugno poderoso. Ma all'ultimo momento la belva umana, quella belva che abbiamo visto intenerirsi dinnanzi ad una donna ed a un cane, non riesce a compiere il suo gesto criminoso, ma magnanimo si contenta di stringere la mano del giovane, in un gesto d'addio e di perdono, e si avvia spavaldamente, una sigaretta in bocca, verso la sedia elettrica.

La morte di Bancroft in *Tunderbolt* segna anche la fine del mitico gangster sternberghiano, di quel superuomo, frutto d'una società, che nella sua « degenere grandezza » conserva ancora uno spunto di umanità. Una simile figura non la ritroveremo mai piú sullo schermo americano, forse perché essa rimane una creatura la cui inesistente umanità rimane poeticamente racchiusa solo nel mondo del suo autore.

Sternberg, ora, si avvia a rievocare altre atmosfere, a frugare altri destini, sempre segnati da una tragica fatalità. Rievocando i ricordi della Vienna dei primi decenni del secolo, di quella Vienna dove era sbocciato il suo amore per l'arte drammatica, Sternberg ricrea la pittoresca atmosfera austro-ungherese in *The Case of Lena Smith.*

Chaque personnage — scrive Louis Chavance — *grandit comme nue ombre portée jusqu'a nous assommer par l'ensemble de conventions, de caractères ou de fatalités qu'il représente. Le calvaire de Lena Smith les porte au comble de l'énergie désespéré* (1).

* * *

Nel 1929 Erich Pommer, il grande magnate della U.F.A., invita Sternberg a Berlino. Per il regista avrà inizio l'esperienza piú curiosa e conclusiva di tutta la sua carriera, mediante la quale nello scoprire Marlene Dietrich Sternberg scoprirà anche la sua interna necessità, sino a quel momento incidentalmente affiorante nelle sue opere, di concedere alla donna ed al sesso la parte principale nei suoi film, di fare dell'erotismo il motivo base ed il movente intimo di tutte le sue creature. Non sappiamo cosa abbia spinto Pommer a far cadere la sua scelta sul nostro, possiamo solo dire che, malgrado avesse girato in America un solo film sonoro, Sternberg era un elemento tecnicamente e stilistica-

(1) Paul Gilson: *Cinémagic* - Paris, André Bonne, 1952.

mente preparato. *Il avait appris* — scrive la Eisner — *dans les studios américains à se servir du son d'une manière plus efficace que ne le faisaient les cinéastes allemands à la même époque: à remarquer le jeu des portes, d'ou s'echappent, des qu'on les ouvres, des lambeaux de rires, de chansons* (1).

Der Blaue Engel rimane il primo vero incontro del regista con quell'espressionismo cui continuerà ad ispirarsi in seguito, pur caricandolo di tutto un barocchismo sotto al quale lo travviserà. Ci troviamo, qui, dinnanzi ad un'opera decisamente definita, dove l'oriundo viennese ritrova un'atmosfera che non gli è totalmente ignota, ma che conserva solo gli aspetti piú esteriori d'un mondo che lo affascinò.

La Germania, come Sternberg la ritrova e la descrive nel suo film, è ormai crollata, la sua gente vaga in un'atmosfera di sfacelo morale, dove ogni valore perde ogni sua intima consistenza, ove il fantasma della difatta continua ad ossessionare uomini ed idee. In un tale ordine di cose si svolge la storia della decadenza di un uomo che rappresenta in sé tutta una classe, un tempo dominante: la borghesia.

Sternberg, ovviamente, non si azzarda a giudicare, anzi rimane estraneo al problema sociale che, in fondo, provoca il crollo del suo personaggio, ma si limita a trarne l'impulso ed i motivi che gli serviranno per narrare la sua storia. L'ambiente che il regista ricreerà, pur rimanendo reale, viene visto in conseguenza della sua pittoricità, dal fascino eccitante e malsano che da esso emana, dal senso incombente d'una fatalità opprimente ed inderogabile, tanto caro all'artista.

Per Sternberg il romanzo di Heinrich Mann rimane un testo interessante perché in esso l'apporto erotico rimane essenziale e le conseguenze che da esso derivano sono tali da motivare tutta la vicenda ed i moventi dei personaggi.

Con o senza Marlene, Sternberg avrebbe fatto il suo *Angelo Azzurro*: ma l'aver, con essa, creato quasi dal nulla piú che un personaggio, una donna viva e vera che sarebbe, trasfigurata da tutto un attiraglio simbolico, assunta al livello di mito eterno e perennemente ricorrente, aggiunge maggior interesse alla sua opera. Mai prima d'ora, credo, Sternberg ha manifestato tanta subtilità, tanta ricercatezza nella composizione figurativa d'un suo film, mai sino ad ora la sua pienezza espressiva si è affermata con una vena cosí compiuta, cosí perfetta. Alla scoperta, ovvero alla piena definizione, d'un motivo — quello sessuale e sensuale — che d'ora in poi improntera il resto dei suoi film, si aggiunge da parte dell'artista una ricerca di elementi atti a valoriz-

(1) Lotte Eisner: *L'écran démoniaque. Panorama du Cinéma Allemand* - Paris, André Bonne, 1952.

zare la sua tesi. A prescindere da qualsiasi altro lavoro preparatorio, la vera storia della creazione di *Der Blaue Engel* ha inizio con la scoperta della Dietrich. Scoperta che doveva provocare un quasi completo spostamento del centro motorio del soggetto, centrando e polarizzando l'attenzione non piú sulla figura di Unrath ma bensí sulla animalesca e primitiva figura di Lola Lola.

La scoperta, per di piú, di Marlene avviene in modo casuale ed imprevisto, tipico quasi, e che di per sé non lascia intravedere sviluppi cosí decisivi.

Una sera Sternberg si reca al Berliner Theater per incontrarsi con l'attore Hans Albers, allora impegnato nell'interpretazione di un dramma di Georg Kaiser, e che il regista aveva scelto per la parte del pugile Mazeppa.

All'inizio dello spettacolo una giovane donna appare sulla scena, pronuncia qualche frase in inglese e poi scompare. « Chi è? » chiede Sternberg interessato. « Marlene Dietrich », gli viene risposto, ed il nostro non chiede altro. L'indomani la giovane attrice, non piú alla sua prima esperienza cinematografica, fa un provino in preda, pare, ad un panico formidabile. Alla fine, dopo che ha cantato con quella sua voce rauca, che poi diverrà famosa, « Wer wird denn weinen, wern man aussinanderget? ». Sternberg le si rivolge, e sembra che abbia voglia di scherzare: « Siete stata meravigliosa » dice con qullo stesso tono col quale, dopo la visione dei varii provini, decreterà: « Scelgo Marlene Dietrich ».

L'artista ha scovato la sua creatura, quella che darà corpo alla figura di donna, lungamente vagheggiata, creatura d'un malefico destino, pura quasi nella sua istintiva malvagità, nel dono che fa di sé, e nella sciagura che questo dono provoca: Lola Lola diventerà uno dei personaggi piú vivi piú corposi, piú umani e veridici dello schermo.

Attorno ad essa Sternberg creerà una cornice, un'atmosfera che in ogni suo minimo particolare darà maggior risalto a quella ventata di piacere, a quell'alone di lussuria, a quella sete di sensualità che provocherà, in ognuno, la sua presenza.

Strutturalmente e narrativamente *Der Blaue Engel* non ci fa scoprire un nuovo Sternberg; la sua maniera di narrare una storia, di creare dei personaggi, la sua stessa preferenza per certi motivi simbolici, certe conseguenze drammatiche e certi destini segnati da una sorte infausta, rimangono identici. Nuovo ci pare il fatto che, sotto l'influenza dell'espressionismo, ancora dilagante in tutto il cinema germanico, Sternberg calcherà ancor di piú sulle immagini, sulle scenografie, sui costumi. I suoi piú prossimi collaboratori sono Otto Hunte per la scenografia e Gunther Rittau per la fotografia, ambedue carat-

teristiche figure della corrente espressionistica; malgrado ciò il gusto e la personalità di Sternberg sono cosí decisi, cosí incontrovertibili che il film, malgrado tutto ciò che trae da detta corrente, rimarrà nella storia come una delle prime opere realistiche del cinema germanico.

Ed anzi gli stessi collaboratori se ne risentiranno: notano il Bandini ed il Viazzi che il contatto con Sternberg *arricchí, imbizzarrí lo stilismo prezioso di Hunte, ma senza imbastardirlo o sminuirlo; nell'*Angelo Azzurro *gli ambienti fecero blocco attorno alla tragedia, alla sensualità, alle sensazioni esasperate del Prof. Unrath* (1).

All'infuori dell'ormai celebre scena del can-can di *Atlantide* di Pabst, mai a parer nostro ci è stato dato di ritrovare un'atmosfera carnale, sensuale pari a quella prima presentazione di Lola Lola, nel cabaret pieno di fumo, sullo sfondo di quelle gigantesche, impudiche e decrepite figure di prostitute, dinnanzi alle quali l'animalesca, perversa, quasi diabolica carnalità della giovane donna sboccia in tutta la sua piú calda e conturbante sensualità.

Piú che la nota simbolica, individuata da taluni in quella sovraccarica descrizione dell'ambiente, riempie lo schermo la figura della donna, splendida bestia da piacere, calda e fragrante, volgare e pura, desiderabile e temibile nello stesso tempo.

Grazie alla sua potenza — scrive il Vincent — *nella creazione di un'atmosfera, alla sua incomparabile minuzia nei particolari, e al gusto per la bella disposizione dell'immagine, all'acutezza della sua penetrazione delle anime, von Sternberg diede a questo tema un accento profondamente tragico. D'altra parte usando con intelligenza e con misura della musica e del dialogo e del contrappunto sonoro, egli conferirà allo sviluppo del film una forma originale e potente* (2).

Con questo suo primo ed unico — fino a *The Saga of Anathan* — lavoro fuori d'America Sternberg apporta al cinema germanico un modello di quella che doveva essere, nei primi anni del cinema sonoro, la moderna tragedia cinematografica.

* * *

In una recente inchiesta indetta dal periodico « Colliers » sulla Dietrich, von Sternberg, invitato a portare il suo speciale contributo, rispondeva laconicamente: *Tutto quello che avevo da dire su Miss Dietrich l'ho già detto nei miei film.* C'è in questa risposta mordente tutti i motivi di un successo e tutti i motivi di una condanna, e forse anche la causa d'una separazione.

---

(1) Baldo Baldini e Glauco Viazzi: *Ragionamenti sulla scenografia* - Milano, Poligono, 1945.

(2) Carl Vincent: *op. cit.*

Raramente creatore e creatura sono stati cosí distintamente legati nel campo della creazione artistica, raramente se non mai simile fenomeno cinematografico ha pesato con tale importanza sull'opera di un artista.

Quando Sternberg ritorna in America si porta dietro la sua creatura, una Marlene ancora fresca del suo successo, genuina tanto quale attrice, quanto quale figura e tipo cinematografico.

Non ci vorrà molto perché, nello spazio di pochi anni, essa perda tutta la sua umanità per divenire esclusivamente *la pura personificazione della Donna Fatale cara ai romanzi d'appendice* (1).

Eppure attraverso i suoi film del periodo Sternberg, pur nel suo graduale declino, riuscirà sempre a comporre opere nelle quali il suo decadentismo, il suo barocchismo, anzi il suo feticismo, si esprimerà su un tono e in un modo singolarmente affascinanti. Con molta pertinenza il Jacobs scrive di essi che *abbondano di madonneschi primi piani, di simbolismi di fondo, di straordinari effetti di luce, di un'atmosfera esotica e di continue dissolvenze, tutto a spese di altri elementi artistici. Questi film sono tappezzerie tonali, tessuti bidimensionali, apprezzabili soltanto per i loro particolari* (2).

Si potrebbe pensare che quel destino ferocemente incombente sulla vita dei numerosi personaggi creati dall'artista si provi ora a prendersi gioco del creatore stesso, che l'ombra di Lola Lola continui a stregare ed a spingere verso una decadenza artistica, verso un tradimento dei proprii ideali, un uomo preda di una cieca passione, chiuso ad ogni altro stimolo che non sia quello di celebrare la donna, non tanto quale è in realtà, ma quale si è presentata a lui, riplasmata dalla sua accesa fantasia, sul palcoscenico d'un teatro berlinese. Ben giustamente scrive il Sadoul che *come Frankenstein, il mostro annienta il suo creatore.* Ormai, in tutti i film del periodo dietrichiano, ogni elemento — e la trama qui non serve piú che come puro pretesto senza il quale, ovviamente, il film non avrebbe potuto prendere consistenza — va inteso come motivo atto a far maggiormente risaltare la figura della donna e l'atmosfera nella quale si svolgerà l'eterna storia della conquista e della dannazione dell'uomo. Marlene, mito del sesso, conosce pochi cambiamenti psicologici, sono solo le cornici che cambiano.

D'altro canto la stessa Paramount aiuterà, a scopo lucrativo, i tentativi del regista, concedendogli ogni facilità, procurandogli la piú completa libertà, affiancandogli uno stuolo di tecnici, dal mestiere so-

---

(1) Curtis Harrington: *The Erotic Cinema* - « Sight and Sound », ottobre-novembre 1952.

(2) Lewis Jacobs: *op. cit.*

lido, ma privi di qualsiasi personalità. Sternberg avrà come collaboratori, quasi fissi, Julius Furthman, quale sceneggiatore e soggettista, gli operatori Lee Garmes e Bert Glennon, il costumista Travis Banton. Banton è, tra questi, colui al quale von Sternberg si affiderà continuamente per ideare l'abbigliamento prezioso, stravagante e stilizzato, barocco e lussuoso della Dietrich. Molto ci sarebbe da dire in argomento di costumi, ché da *Der Blaue Engel* sino a *The Devil is a Woman* il costume verrà sempre considerato come uno dei fattori essenziali nella definizione del tipo della donna fatale stenberghiana.

Già sin dai tempi in cui i fronzoli e le piume di una Evelyn Brent lasciavano presagire il resto, il regista rivelava la sua preferenza per trine e merletti, fini tessuti ricamati, tutta una panoplia sensuale e romantica, onde scriveva il Maugé che ... *il connait la valeur d'une robe et ce qu'elle peut apporter à une femme de troublant et de désirable. Il aime la douceur des plumes autour du cou, les dessous de dentelles, les pieds cambrés sur les hauts talons absurdes, les longs bas transparents, les jarretieres et les jaretelles, tout un erotisme un peu surranné de corsets et de chevilles fines* (1).

Morocco segna, nel 1930, la comparsa del primo film americano della Dietrich, d'una Dietrich che di primo colpo sconvolgerà l'America intera, un po' mascolina nel suo frak nero, la cui voce rauca, gli atteggiamenti sofisticati, l'ardore emanante da tutto il suo corpo, conquisteranno le folle.

Su una trama risaputa — l'amore d'un legionario e di una cantante di cabaret — sullo sfondo dell'avventurosa e disperata Legione Straniera, Sternberg ricompone la sua Lola Lola trasportandola in un ambiente moresco, la cui perfezione pare abbia indotto in errore lo stesso Sultano di Marakech stupito nell'apprendere che tutte le scene erano state girate a mille miglia dai suoi territori.

Dishonored, invece, pur nell'infantilismo della sua storia, tipicamente effettistica e melodrammatica, farà scuola. Un'anno dopo il *Mata-Hari* della Garbo conserverà certi tratti dei personaggi e della vicenda. Una recente visione del film ci permette di notare quanto esso abbia sentito il peso degli anni, e quanto i personaggi, il loro comportamento, lo stesso inconcludente soggetto, risultano decisamente vuoti ed inutili.

Un simile discorso si potrebbe fare anche per *Shanghay Express;* se non che qui il barocchismo d'un Oriente trasposto in chiave pittorica comporta una ricerca plastica non aliena da un certo interesse.

(1) Geoffrey Wagner: *Revaluation: The Blue Angel* - « Sight and Sound », agosto-settembre 1951.

C'è, ad esempio, tutto quel lento procedere del convoglio ferroviario attraverso la strada ingombra di gente, quell'urlo della sirena che, a tratti, infrange il clamore della moltitudine disordinata, o lo sventolare in primo piano delle bandierine mosse dal vapore che emana dalla locomotiva; ma dopo questo brano il film si infiacchisce sino all'assalto al treno militare, d'una brutalità assoluta, le cui fosche immagini, girate in un ossessionante chiaroscuro, aggiungono maggiormente all'atmosfera di angoscia e di terrore bestiale. Per il resto la trama — che a distanza di anni verrà ripresa dalla stessa casa produttrice in *Peking Express* ove il regista John Farrow farà largo uso del materiale girato da Sternberg per la versione originale, comprendendovi la sequenza iniziale già citata e quella dell'assalto al treno — non va oltre la magra consistenza d'un qualsiasi romanzo d'avventure a buon mercato. Marlene, avventuriera internazionale, perde ancor piú della sua consistenza e solo il fatto di essere attorniata da macchiette ordinarie riesce a conferirle un sembiante di personalità.

Il racconto — scriveva il Castello su queste pagine — *è infarcito dei soliti luoghi comuni relativi alle rivoluzioni e connessi obbligatori che rendono quel paese* (la Cina) *popolare presso i cineasti* (¹).

Pure tutto questo falso esotismo verrà ripreso dal Capra nel suo *The Bitter Tea of General Yen* che ne conserverà identiche le numerose dissolvenze. Di film in film Sternberg continua a perdersi, portando all'eccesso il suo disprezzo per il tema, disprezzo che, invero, non gli si conosceva prima, limitandosi ad infarcire tutti i suoi film di immagini suggestive, di eleganti figurazioni. Parimenti la sua creatura perde ogni suo contatto umano, ogni sua veridicità, avulsa come è da ogni contatto sociale, da ogni elemento vero, da ogni vicenda che possa apportare nuovi elementi alla sua personificazione. A questo punto il tragico e contrastato amor materno di *Blonde Venus* non ha piú la sua ragione d'essere quando, in definitiva, ogni ulteriore sviluppo di tale sentimento ci riporta nuovamente ed invariabilmente allo studio manierato « di una donna dotata di una straordinaria capacità sessuale » (²).

Sternberg, ora, si rivolgerà verso la storia per tentare di ritrovare in essa le rispondenze classiche al personaggio distruttore che ha creato. Caterina di Russia sarà la figura sulla quale cadrà la sua scelta. Ma anche la storia rimarrà un puro pretesto, anche se l'intreccio drammatico si presenta basato su alcuni episodi autentici della vita dell'Impe-

---

(¹) G. C. Castello: *Riprese di vecchi film* - « Bianco e Nero », XII, 10, ottobre 1951.

(²) Curtis Harrington: *op. cit.*

ratrice. Qui gli eventi storici sono visti in funzione della passione erotica d'una donna che aggioga tutti al suo carro, dall'impotente Duca Pietro ai membri della guardia imperiale ai quali elargisce largamente i suoi favori. E benché, a mo' di spiegazione, Sternberg ci proponga quell'episodio iniziale in cui la giovane e ancora inesperta Caterina affronta la sua prima disillusione nello scoprire che il giovane e bello Conte Alexis non è altro che l'amante consenziente della decrepita Imperatrice, il carattere di Caterina non convince nessuno.

Plasticamente il gusto sovraccarico del regista si sbizzarisce nel comporre una serie ininterrotta di costruzioni scenografiche nella quale fluisce ieraticamente una Marlene da operetta; il ritmo è intenzionalmente lento e pomposo, la Corte Russa sta a mezza strada tra il bizantinismo ed il museo degli orrori. Sembra che il regista abbia voluto far colpo con gli eccessi della sua immaginazione e del suo gusto: rimangono eternamente legate al ricordo del film quelle mostruose e sghignazzanti sculture, quei candelabri e quei ceri immensi, quei vasti saloni dalle alte pareti affrescate, e soprattutto quella galoppata finale, intenzionalmente grandiosa, ritmata dalle note della « Cavalcata delle Walkirie » che rimane, oltre ogni cosa, inutile e troppo piena di effetti premeditati. C'è, o ci sembra, in *The Scarlet Empress* come un tentativo di rinnovamento: giunto ad un certo punto Sternberg non può non rendersi conto che se continua a darci, invariabilmente, la stessa immagine stereotipata della sua donna fatale, sia lei che lui finiranno col perdere ogni interesse. Questa sua incurisone nel campo del costume pur tendendo a portare nuovi elementi alla sua tesi rimane vana e inutile, ancor piú vana quando ad essa affianca il ricordo di tramontate esperienze espressionistiche, che costella di eccessi e di audacie pittoriche, che, oramai, non commuovono piú nessuno.

In meno di cinque anni Lola Lola è diventata una specie di manichino ed il suo creatore un mitomane incapace di sbarazzarsi decisamente d'un incubo che ostruisce ogni sua facoltà creativa. Se, in seguito, la Dietrich continuerà a far vivere il suo personaggio, con una strabiliante longevità dovuta tanto ad una profittabile esperienza quanto ad una encomiabile intelligenza, Sternberg non fa che vieppiú inaridirsi.

Sintomatico ci sembra, a questo punto, il fatto che Sternberg scelga quale tema d'un suo film, un romanzo, anch'esso manierato e sofisticato, di Pierre Louys: « La Femme et le Pantin ».

The Devil is a Woman rimane il film piú curioso e straordinario di questa era, in cui il regista, su una sceneggiatura di John Dos Passos, compone quell'opera nella quale a mo' di antologia risusciterà tutti

i luoghi comuni a lui piú cari, opererà una dimostrazione in grande stile di tutto il suo talento e di tutta la sua intelligenza d'artista.

Allo stesso tempo regista, operatore e scenografo di questo film egli ci dà qui il suo lavoro piú completo ed originale. La storia è torbida, cinica e disincantata, non uno dei personaggi principali riesce simpatico — notiamo la composizione elegante d'un Cesar Romero, ancora ai suoi esordi — e Marlene, diabolica creatura d'un destino spietato, compone una delle sue piú complete interpretazioni, forse la piú stilisticamente completa dopo quella di *Der Blaue Engel.*

In una Spagna fin di secolo completamente riinventata, in una Siviglia di fantasia « tutta nastri e merletti fra gabbie e persiane » (1), Conchita Pereiz domina crudelmente il suo vecchio amante. Qui abbiamo un ritratto di donna, sadico e crudele, che si conclude con una vera e propria accusa: nessuna circostanza attenuante milita in favore della femmina nel cui cuore non abita nessun sintomo di pietà, tutta preda dei suoi sensi accesi, e che matematicamente ha logorato e continua a logorare il corpo, l'anima e la vita dell'uomo che l'amava e che, malgrado tutto, continua ad amarla.

Quando egli è ormai vecchio, impotente ed affranto dalla malattia, Conchita lo tradisce con un giovane che si prepara a portarla con sé, ma all'ultimo momento la donna cambia idea e decide di tornare presso il vecchio amante, non certo per alleviargli gli ultimi momenti ma bensí per affrettare la sua morte. Qui, in questa scena d'una ferocia inusitata, Conchita indossa per la prima volta in tutto il film un vestito nero.

The Devil is a Woman è l'ultimo film del tandem Sternberg-Dietrich, l'ultimo episodio d'una collaborazione fantasiosa e disastrosa, ultimo episodio col quale l'artista, dopo questa irrimediabile condanna senza appello del mito della donna fatale, affermerà il suo desiderio d'evasione.

Ma il voluto allontanamento dal mondo vero, da quel mondo la cui realtà gli era sempre servita di stimolo per la creazione delle sue opere migliori, ha inevitabilmente sminuito le forze dell'artista. Per sbarazzarsi dai rimasugli di quel vacuo estetismo, da quella maniera deteriore, con le quali aveva adornato le sue opere precedenti, Sternberg dovrà provare un po' tutti i generi. I film che dirige in questi anni sono disuguali, alcuni perché poco attinenti col suo stile, altri perché dettati da impegni contrattuali, nondimeno in certuni riaffiora la sua maestria, il suo prodigioso senso delle immagini e dell'atmosfera, con una inusitata spontaneità.

---

(1) Fausto Montesanti: *Appunti sull'evoluzione del film in costume* - « Bianco e Nero », XII, 4, aprile 1952.

Per primo Sternberg affronta, dopo che la Paramount ha rifiutato la sceneggiatura di Eisenstein, *An American Tragedy* del Dreiser. Fedele alle sue esperienze ed alla sua nuova maniera, egli, piú che considerare l'aspetto sociale del racconto, si sofferma a trarre dalla vicenda tutto il suo potenziale drammatico ed emotivo, pur senza giungere a quel compromesso che nella versione dello Stevens ridurrà il tema alla narrazione d'una banale e contrastata storia d'amore. L'opera è solida, un po' lenta, con alcuni effetti marcati ed il senso descrittivo del regista dà il meglio di se stesso nelle scene dell'officina. Piú interessante, perché costruttivamente piú impegnativo, rimane per contro *Crime and Punishment*, strana ed affascinante rielaborazione, in un ambiente contemporaneo, del romanzo di Dostoiewsky. In seguito una inadatta collaborazione con Wilhelm Thiel, dettata forse dall'errata idea che l'oriundo viennese potesse, per conoscenza ed esperienza personale, adattarsi al genere leggero, dà luogo a *The King steps out*, parodia operettistica ove nulla lascia individuare la presenza del nostro. Vien dato da pensare che, a questo punto della sua disuguale carriera, Sternberg stia perdendo ogni credito: un film iniziato in Gran Bretagna, per le Produzioni Alexander Korda, *I, Claudius* da girarsi a colori, viene abbandonato a pochi mesi dall'inizio.

Dal 1937, anno in cui inizia *I, Claudius* sino al 1939 anno in cui gira per la 20.th Century Fox *Sergeant Madden*, polpettone drammatico-poliziesco confezionato su misura per Wallace Beery, Sternberg, che ha abbandonato la Paramount, non fa piú parlare di sé.

Trascorrono ancora alcuni anni d'inattività: durante il conflitto Sternberg gira alcuni documentari bellici, ed altri cortometraggi di propaganda su richiesta del Ministero delle Informazioni, tra i quali ricordiamo *American Small Town*. L'anno 1941 segnerà il ritorno del nostro alla regia quando, per la United Artists, riesuma un polveroso e melodrammatico successo scenico di John Colton, rituffandosi con rinnovato vigore ed entusiasmo nell'esotismo a lui tanto caro.

A dispetto dei suoi molti detrattori *Shanghai Gesture* rimane una opera, piena sí di grossolani luoghi comuni, manierata e pretenziosa, ma anche di gran lunga superiore a tutti i precedenti tentativi del regista.

Qui, tra queste creature ancora prede d'un destino sempre piú spietato, schiave delle loro passioni e del loro passato, in un'atmosfera pesante, soffocante, intrisa di un odio contenuto che, quando straripa, nessuna legge può arginare, Sternberg si sente a suo agio. Apportando numerose modifiche al testo scenico, pur conservando una quasi costante unità di tempo, di luogo e di azione, egli vi aggiunge anche una figura nuova, tutta sua, nel personaggio del cinico, gaudente

ed a volte repulsivo Dottor Omar, una volta tanto coerentemente interpretato da un Victor Mature esordiente che, sotto la ferula di Sternberg, compone un tipo difficilmente dimenticabile.

Shangai Gesture è, una volta ancora, la storia della decadenza di un essere, di una donna — ed il nostro inverte i fattori del suo mondo —, di Poppy, la figlia di un nobile gentiluomo inglese che la sua infatuazione per Omar spingerà a scendere sempre piú in basso. In quella bisca, centro di tutti i traffici piú illeciti, che il regista ricrea col suo particolare amore per il particolare plastico, s'inizia e si conclude la vicenda. Una vicenda che raggiunge il suo culmine drammatico nello spazio di poche ore, e si evolve tra i quattro muri dell'edificio, quasi tagliato da ogni contatto coll'esterno — se si eccettuano le poche vedute iniziali e le immagini della strada in festa, coll'immancabile corteo del dragone danzante — dove ha solo presa il vendicativo ed inumano potere della Mother Gin Sling.

Certe scene non mancano d'un loro sapore anacronistico, ma denso di sensualità, come anche certi particolari ambientali vengono colti con consapevole, ed a volte originale valutazione decorativa e simbolica: ricordiamo la bisca, il tavolo del mah-jong, quel gruppo di ragazze che, tra i lazzi della folla, vengono tirate su nei panieri. In generale, pur deplorando la soverchia ingerenza di macchiette troppo intensamente ed ingenuamente tipicizzate, l'interpretazione, particolarmente di Gene Tierney, del citato Mature e di Ona Munson, rimane intonata ai requisiti di un film che prova la costanza del suo autore nell'esaminare temi ed ambienti che solo lui può ancora, malgrado tutto, renderci accettabili.

Benché non appaia sui titoli di testa del film, Joseph von Sternberg viene anche considerato come uno dei tanti collaboratori di *Duel in the Sun*, il pretenzioso ed apocalittico western di King Vidor. Dopo un'altra parentesi di inattività, a distanza di undici anni, *Macao* segna il ritorno del nostro alla regia. Prima ancora di *The Saga of Anathan*, questo film rimaneva per noi la prova decisiva del crollo del suo autore. Con *Macao* viene sfruttato, con un criterio volgarmente commerciale, tutto l'aspetto deteriore della maniera sternberghiana. L'esotismo da bazar hollywoodiano, le reminiscenze di *Shanghai Gesture*, la figura completamente rimodernizzata della donna fatale, ritornano.

Nella parabola discendente dell'artista, il cui mondo interno è giunto ad un punto di disgregazione totale, *Macao* segna un punto di arrivo. *Qui* — notava in queste pagine il Ghelli — *veramente della eccezionale personalità dell'autore nulla è rimasto in senso autenticamente creativo. I personaggi sono decisamente avviliti sul piano del romanzo di avventure o peggio del fumetto, la costruzione narrativa*

risente di una superficialità e di un convenzionalismo senza uguali, tutto appare provvisorio, sciatto e banale [1].

Per di piú l'apporto erotico della Russell non riesce, ed è intendibile, a provocare Sternberg e quando, all'inizio, sul ponte della nave la donna si sfila una calza mettendo bene in evidenza la sua gamba nuda, l'inespressività dell'insieme — gamba, donna ed inquadratura — oltre che non rendere nessuno effetto sensuale, genera un senso di ridicolo.

Il nostro, già per principio abituato a non interessarsi delle vicende che narra, giunge qui a concedere anche ai personaggi tutta la libertà desiderata di modo che all'insufficienza della storia viene ad aggiungersi il poco impegno dei caratteristi. Pezzo di bravura, troppo fine a se stesso, rimane l'inseguimento nel dedalo del piccolo porto, tra le barche e le reti stese ad asciugare, materiale plastico di sicuro valore, spesso riaffiorante in Sternberg ma che qui per la sua troppo evidente utilizzazione quasi forzata rimane troppo pittorico e non riesce ad adeguarsi al tono stesso della scena. Altrove i particolari della bisca, del tavolo del mah-jong, dei panieri con le poste che salgono e scendono, sono troppo evidentemente tratti dal materiale di *Shanghai Gesture.*

Macao sembrava poter dar luogo a un discorso definitivo sul regista, oramai nulla d'altro si poteva logicamente aspettare da lui, nulla che potesse riproporre un discorso critico. Presto o tardi Sternberg ci sarebbe nuovamente riapparso con un'altra opera sempre piú scadente, sempre piú sciatta, nella quale avrebbe continuato a rincorrere senza posa i fantasmi d'un glorioso passato, i fantasmi e le reminiscenze nostalgiche d'un mondo e di un indirizzo stilistico oramai tramontato.

Invece ecco che, al momento di iniziare questo discorso, *The Saga of Anathan* ci ripropone il caso d'uno Sternberg che ritorna sulla breccia, con l'antica passione, ma con un tema, per impostazione e contenuto, diverso.

Già quello che ci è dato notare in questo film, a prima vista, è proprio il tema: Sternberg che per anni ha continuato a rimanere insensibile dinnanzi alle esigenze della trama, affronta qui un problema ricco di risonanze umane, sociali e razzistiche. Pur centrando parte dell'attenzione sulla figura della donna, egli non ci presenta piú un tipo di donna fatale, ma una comune femmina per la quale gli uomini si uccidono, non perché spinti da un tragico destino o dalle arti ammaliatrici della donna, ma perché in loro le circostanze provocano, a

---

(1) Nino Ghelli: *L'avventuriera di Macao* - « Bianco e Nero », XII, 5-6, maggio-giugno 1952.

dispetto della loro stessa volontà, ed accendono certi istinti primitivi e primordiali.

Ed vi è altresí nella conclusione un'accenno che non lascia indifferenti: quando torna l'aereo per riportare in patria i « valorosi soldati » gli uomini partono senza guardare dietro a loro. Ormai l'incubo è passato, Keito non conta piú, nulla li lega a quella donna, ed in fondo da quando giunge sull'isola la lettera del governo giapponese, Keito riprende automaticamente il suo posto iniziale, cessa di essere un movente, un oggetto di desiderio sfrenato, un valore reale, e ritorna ad essere una donna come ve ne sono mille altre, laggiú in patria, e per la quale non vale la pena di uccidere, né di essere uccisi.

Qui ci sembra che possiamo assistere alla riuscita di quel tentativo attraverso il quale Sternberg, sin dopo l'invenzione di Lola Lola, aveva cercato di liberarsi dalla creatura che lo ossessionava, in questo pacificamente riconoscere che le donne, tutte le donne, rimangono sempre le stesse, anche se in certe circostanze possono sembrarci esseri diabolici o tragici, in quanto non fanno che coscienziosamente rispecchiare l'atmosfera nella quale vengono poste in certe occasioni, senza che ciò incida durevolmente sulla loro essenza o sulla loro personalità.

Anathan ripropone anche il problema del linguaggio dell'artista, di un linguaggio che si è fatto piú coerente, piú attuale e che si rivela piú sobrio, piú intimamente maturo di prima. A Venezia Sternberg non figurò come una tardiva rivelazione, rivelò senonaltro che *Macao* non bastava perchè lo si giudicasse definitivamente. A questo punto, quindi, non potrà essere una conclusione vera e propria che verrà ad ultimare queste pagine, ma la constatazione, invece, che la personalità d'un artista non può essere coerentemente valutata che dopo la scomparsa di esso. Può darsi che Sternberg non ci dia nulla d'altro o ricaschi nei suoi precedenti errori, di lui potremo sempre dire che, nel periodo del muto, diede allo schermo alcune opere di alto livello, che con *Der Blaue Engel* creò il primo dramma moderno del cinema sonoro germanico e che, dopo una lunga parentesi, durante la quale predominò il suo senso pittorico e la sua ansia di creare un mito e poi di sbarazzarsene, egli ci diede anche un film pienamente, o quasi, rispondente alle esigenze della attuale narrativa e tecnica cinematografica.

Un bilancio, a conti fatti, decisamente positivo.

Giovanni Scognamillo

Filmografia di Von Sternberg

Collaborazione a film diretti da altri registi

1923 - BY DIVINE RIGHT - *Produzione:* Film Booking Offices of America - *Soggetto e adattamento:* Adam Hall Shirk - *Sceneggiatura:* Joseph von Sternberg - *Regia:* Roy William Neill - *Operatore:* Joseph von Sternberg (notizia incerta).

1925 - THE MASKED BRIDE - *Produzione:* Metro Goldwyn Mayer - *Soggetto:* Leon Abrams - *Sceneggiatura:* Carey Wilson - *Regia:* Christy Cabane - *Attrice* Mae Murray. (Il film era stato iniziato da Sternberg, che lo lasciò incompiuto per contrasti sorti con la M.G.M., che egli infatti abbandonò).

1926-28 - THE WEDDING MARCH e HONEYMOON - *Regia:* Erich von Stroheim - *Riduzione in due parti e revisione del montaggio:* Joseph von Sternberg (notizia incerta).

1928 - THE STREET OF SIN - *Produzione:* Paramount - *Soggetto:* Joseph von Sternberg, Benjamin Glazer - *Sceneggiatura:* Chandler Sprugue - *Regia:* Mauritz Stiller - *Attori:* Emil Jannings, Olga Baclanova, Fay Wray.

1945 - DUEL IN THE SUN - *Produzione:* Vanguard Film - David O' Selznik - *Soggetto:* basato sul romanzo omonimo di Niven Busch - *Sceneggiatura:* David O' Selznik, Oliver H. P. Garret - *Regia:* King Vidor - *Consulenza alla regia:* Joseph von Sternberg, William Cameron Menzies, Chester Franklin - *Collaboratori alla regia* (per alcuni brani): William Dieterle, Otto Brower, Reaves Eason - *Attori:* Jennifer Jones, Gregory Peck, Joseph Cotten, Lionel Barrymore, Herbert Marshall, Lilian Gish, Walter Houston.

Film diretti da Sternberg

1924 - SALVATION HUNTERS - *Produzione:* United Artists - *Soggetto, sceneggiatura, regia:* Joseph von Sternberg - *Attori:* George K. Arthur, Georgia Hale, Stuart Holmes, Otto Mathiesen, Ola Hytten, Bruce Guerin.

1926 - THE SEA GUL - *Produzione:* United Artists - Charles S. Chaplin - *Soggetto e regia:* Joseph von Sternberg - *Attrice:* Edna Purviance (film mai presentato al pubblico).

ESCAPE (THE EXQUISITE SINNER) - *Produzione:* Metro Goldwyn Mayer - *Soggetto:* basato sul romanzo « Escape » di Alden Brooks - *Sceneggiatura:* Joseph von Sternberg, Alice D. G. Miller - *Regia:* Joseph von Sternberg - *Attori:* Renée Adorée, Conrad Nagel. (Film non completato da Sternberg).

1927 - UNDERWORLD - *Produzione:* Paramount *Soggetto:* Ben Hecht - *Adattamento:* Charles Furthmann - *Sceneggiatura:* Robert N. Lee - *Regia:* Joseph von Sternberg - *Supervisione:* Hector Thurnbull - *Fotografia:* Bert Glennon - *Costumi:* Travis Banton - *Attori:* George Bancroft, Evelyn Brent, Clive Brook, Larry Semon.

1928 - THE DRAGNET - *Produzione:* Paramount - *Soggetto:* Oliver H. P. Garret - *Adattamento e sceneggiatura:* Charles e Jules Furthmann - *Regia:* Joseph von Sternberg - *Attori:* George Bancroft, Evelyn Brent, William Powell.

THE DOCKS OF NEW YORK - *Produzione:* Paramount - *Produttore:* Joseph von Sternberg - *Soggetto:* John Mouk Saunders - *Sceneggiatura:* Jules Furthmann - *Regia:* Joseph von Sternberg - *Attori:* George Bancroft, Betty Compson, Olga Baclanova, Clive Brook.

THE LAST COMMAND - *Produzione:* Paramount - *Produttore:* Adolf Zukor - *Soggetto:* Lajos Biro - *Sceneggiatura:* John G. Goodrich - *Regia:* Joseph von Sternberg - *Fotografia:* Bert Glennon - *Attori:* Emil Jannings, Evelyn Brent, William Powell.

1929 - THUNDERBOLT - *Produzione:* Paramount - *Soggetto e sceneggiatura:* Charles e Jules Furthmann, Joseph von Sternberg - *Dialoghi* Herman J. Mankievicz - *Regia:* Joseph von Sternberg - *Attori:* George Bancroft, Fay Wray, Richard Arlen, Eugenie Besserer, James Spottswood, Tully Marshall.

THE CASE OF LENA SMITH - *Produzione:* Paramount - *Soggetto:* basato su un racconto di Samuel Ornits - *Adattamento e sceneggiatura:* Jules Furthmann - *Regia:* Joseph von Sternberg - *Attori:* Ester Ralston, James Hall, Emily Fitzroy, Gostav von Seyfertiz, Fred Kohler.

1930 - DER BLAUE ENGEL - *Produzione:* U.F.A. - *Produttore:* Erich Pommer - *Soggetto:* basato sul romanzo « Prof. Unrath » di Heinrich Mann - *Adattamento:* Carl Zuckmayer, Karl Volmoeller - *Sceneggiatura:* Robert Liebmann - *Regia:* Joseph von Sternberg - *Fotografia:* Gunther Rittau, Hermann Schneiberger - *Musica:* Friedrich Hollander - *Scenografia:* Otto Hunte - *Attori:* Marlene Dietrich, Emil Jannings, Hans Albers, Kurt Gerron, Rosa Valetti, Eduard von Winterstein.

MOROCCO - *Produzione:* Paramount - *Soggetto:* basato sulla commedia « Amy Jolly » di Brenno Vigny - *Adattamento e sceneggiatura:* Jules Furthmann - *Regia:* Joseph von Sternberg - *Fotografia:* Lee Garmes - *Costumi:* Travis Banton - *Attori:* Marlene Dietrich, Gary Cooper, Adolphe Menjou, Paul Porcassi.

1931 - DISHONORED - *Produzione:* Paramount - *Soggetto e regia:* Joseph von Sternberg - *Sceneggiatura:* Daniel N. Rubin - *Attori:* Marlene Dietrich, Victor Mac Laglen, Warner Oland.

AN AMERICAN TRAGEDY - *Produzione:* Paramount - *Soggetto:* basato sul romanzo omonimo di Theodore Dreiser - *Adattamento e sceneggiatura:* Samuel Hoffenstein - *Regia:* Joseph von Sternberg - *Fotografia:* Lee Garmes - *Attori:* Silvia Sidney, Philip Holmes, Frances Dee, Irving Pichel.

1932 - SHANGHAI EXPRESS - *Produzione:* Paramount - *Soggetto:* basato su un racconto di Harry Hervey - *Sceneggiatura:* Jules Furthmann - *Regia:* Joseph von Sternberg - *Costumi:* Travis Banton - *Attori:* Marlene Dietrich, Clive Brook, Warner Oland, Anna May Wong, Eugene Pallette.

BLONDE VENUS - *Produzione:* Paramount - *Soggetto e sceneggiatura:* S. K. Lauren, Jules Furthmann - *Regia:* Joseph von Sternberg - *Fotografia:* Bert Glennon - *Musica:* Leo Robin - *Attori:* Marlene Dietrich, Gary Grant, Herbert Marshall, Sidney Toler, Dickie Moore.

1934 - THE SCARLET EMPRESS - *Produzione:* Paramount - *Produttore:* Adolf Zukor - *Soggetto:* basato sui diari di Caterina la Grande - *Adattamento e sce-

neggiatura: Manuel Komroff - *Regia:* Joseph von Sternberg - *Fotografia:* Bert Glennon - *Musica:* John M. Leopold e W. Franke Harling, su temi di Ciaicowsky e Mendelhson - *Attori:* Marlene Dietrich, John Lodge, Louise Dresser, Sam Jaffe, C. Aubrey Smith.

1935 - THE DEVIL IS A WOMAN - *Produzione:* Paramount - *Soggetto:* basato sul romanzo « La femme et le pantin » di Pierre Louys - *Adattamento:* John Dos Passos - *Sceneggiatura:* S. K. Winston - *Regia:* Joseph von Sternberg - *Scenografia, arredamento, fotografia:* Joseph von Sternberg - *Costumi:* Travis Banton - *Attori:* Marlene Dietrich, Lionel Atwill, Cesar Romero, Don Alvarado, Allison Skipworth, Edward Everett Horton.

CRIME AND PUNISHMENT - *Produzione:* Paramount - *Produttore:* Budd P. Schulberg - *Soggetto:* basato sul romanzo omonimo di Fjodor Dostojewsky *Adattamento:* Stephen Goosson - *Sceneggiatura:* Joseph Anthony, S. K. Lauren - *Fotografia:* Lucien Ballard - *Attori:* Peter Lorre, Edward Arnold, Tala Birell, Douglas Dumbrille, Marian Marsh, Patrick Campbell, Gene Lockart.

1936 - THE KING STEPS OUT - *Produzione:* Columbia - *Produttore:* William Pelberg - *Soggetto:* basato sull'operetta « Sissy » di Ernst e Hubert Marishka - *Adattamento:* Gustav Holm, Ernest Decsey - *Sceneggiatura:* Sidney R. Buchman - *Regia:* Joseph von Sternberg e Wilhelm Thiele - *Attori:* Grace Moore, Frienda Inescourt, Franchot Tone.

1937 - I, CLAUDIUS - *Produzione:* Alexander Korda - *Soggetto:* basato sul romanzo omonimo di Robert Graves - *Regia:* Joseph von Sternberg - *Attori:* Charles Laughton, Merle Oberon (incompiuto).

1939 - SERGEANT MADEN - *Produzione:* Metro Goldwyn Mayer - *Produttore:* J. Walter Ruben - *Soggetto:* Basato sul racconto « A gun in his hand » di William A. Ulman - *Sceneggiatura:* Welles Root - *Regia:* Joseph von Sternberg - *Musica:* William Axt - *Attori:* Wallace Beery, Laraine Day.

1941 - THE SHANGHAI GESTURE - *Produzione:* United Artists - *Produttore:* Arnold Pressburger - *Soggetto:* basato sul dramma omonimo di John Colton - *Sceneggiatura e collaborazione alla regia:* Geza Herczeg - *Regia:* Joseph von Sternberg - *Fotografia:* Paul Ivano - *Musica:* Richard Hageman - *Costumi:* Oleg Cassini - *Attori:* Gene Tierney, Victor Mature, Walter Huston, Ona Munson, Phyllis Brooks, Albert Bassermann, Marcel Dalio, Eric Blore, Maria Ouspenskaya, Mike Mazurki.

1952 - MACAO - *Produzione* R.K.O. - *Produttore:* Howard Hugues - *Regia:* Joseph von Sternberg - *Attori:* Jane Russell, Robert Mitchum, William Bendix, Wladimir Sokoloff.

JET PILOT - *Produzione:* R.K.O. - *Produttore:* Howard Hugues - *Regia:* Joseph von Sternberg - *Attori:* John Wayne, Janet Leigh. (La lavorazione del film rimasta interrotta è stata ripresa recentemente).

1953 - THE SAGA OF ANATHAN - *Produzione, regia, fotografia:* Jóseph von Sternberg - *Attori:* Akemi Nagishi, Suganāma, Sawamura, Kakayana, Fuijikawenkondo, Amikuma.

(A cura di **Guido Cincotti***)*

L'attore nell'interpretazione cinematografica

Valore intrinseco dell'interpretazione dell'attore nel film

Prima di tutto domandiamoci: Esiste una interpretazione cinematografica dell'attore? Entro quali confini? In rapporto e funzione della immagine a sé o del film?

La prima domanda non credo possa sembrare del tutto superflua, poiché da noi il disconoscimento della sua esistenza, palesemente diffuso e ostentato, negli ultimi anni, da una larga parte dell'elemento direttivo del cinema e da un diffuso giornalismo cinematografico, ha ormai inoculato, anche nel piú impreparato spettatore, piú il gusto per il valore espressivo del « vero, vero » che per quello del *bello* e dell'*artistico*. Eppure non è passato molto tempo da quando Ricciotto Canudo scriveva: *Il cinema non è* fotografia, *ma nuovo mezzo di espressione. Il regista deve quindi trasfigurare la realtà con la sua fantasia e raggiungere lo stile suggerendo stati d'animo. L'arte è evocazione di sentimenti, non* rappresentazione meccanica di fatti reali (« Verità cinematografica »).

Perciò non si può negare l'esigenza di una *interpretazione* cinematografica dell'attore (anche se, come è giusto, essa vada inserita fra gli altri elementi espressivi che concorrono al concretarsi della realizzazione artistica), interpretazione della quale egli, l'attore, è in definitiva il solo elemento operante e responsabile, e per la quale si sono istituiti premi, nastri, oscar, distribuiti però, a nostro avviso, a volte sulla valutazione delle *risultanze generiche* del film, piú che sulla *autenticità espressiva* e *deliberata* dell'interprete; in questo senso vi sono ormai casi famosi.

Del resto la riprova piú immediata della esistenza e della necessità di una interpretazione, e del miraggio di conseguirne almeno l'orpello, ci viene fornita specie da quegli attori *insignificanti o improvvisati*, dalle loro pubblicità, tutti tesi ad offrire la « documentazione » della loro « capacità interpretativa ». E con ragione! Hollywood, il cinema inglese,

quello francese o giapponese non si fregerebbero mai del « glorioso » titolo dell'*improvvisazione*, o dell'*anti-professionismo* o dello *stradismo* per procacciare rispetto, interesse e continuità produttiva alla cinematografia del proprio paese. Per tutti l'*improvvisazione*, il giuoco del *caso eccezionale* rimane elemento scadente di curiosità.

E' si può dire universale l'affermazione dell'esistenza di questo « travaglio » dell'interprete; se ne sente da noi lodare con generosità le virtú negli interpreti degli altri paesi, ma per la propria produzione è uso pubblicizzarne soltanto le grottesche contraffazioni, le rubriche a base di dileggio, la identificazione con la loro vita privata delle stranezze o le accentuazioni del clima dei personaggi interpretati.

Queste brevi premesse su un evidente e reale stato di fatto, consentono di porre la domanda che apre la porta all'indagine che ci proponiamo di compiere. Ed è: Che cosa è l'interpretazione dell'attore cinematografico?

L'interpretazione cinematografica

Per il tecnico, il giudizio valevole e orientativo per l'arte è quello dato in base a una precisa valutazione specifica. Ora, nel caso dell'interpretazione dell'attore cinematografico si nota, nella quasi totalità, che la *materia intrinseca* del giudizio non differisce molto, anche da parte di esperti del cinema, da quella impressione generale che lo spettatore profano riporta e subisce, dalle passioni suscitategli, dal carattere di un personaggio, dalla passionalità o freddezza di taluni moti, e perfino dalla grossolanità del pathos della vicenda, confondendo (nei cosidetti buongustai) le preziosità brutali di una trama con l'adeguatezza espressiva dell'attore, o le ermeticità e le accentuazioni di personaggi col trattamento che ne fa l'interprete.

La rigorosa definizione *tecnica professionale* dell'interpretazione cinematografica è, si può dire, pressoché sconosciuta, se dobbiamo giudicare dai suoi riconoscimenti ufficiali consueti. O si danno su di essa definizioni astratte basate sul suo rendimento spettacolare, o la si misura con una circoscritta conoscenza dell'interpretazione: nei confronti della *inquadratura*, del *montaggio*, degli *obiettivi*, dei *piani*, delle *luci*, della *fotografia*, del film nel suo complesso, insomma del ben noto e *comunissimo* mondo meccanico del cinema, confondendo in tal modo *deficienze* ed *efficienze* dell'espressività, dovute ad altri valori: trama, colonna sonora, illuminazione, ecc.; cioè ad elementi assolutamente *pratici* che, come scrive il Ragghianti, *non ledono né l'ispirazione, né la qualità*

dell'ispirazione: aggiungiamo noi, che non incidono sulla natura intrinseca dell'*ispirazione* divenuta arte espressa ed estrinsecata dall'attore.

Nel cinematografo si sbaglia sempre quando non si fa questione di personalità; vedi lo scarso valore di questi elementi meccanici e delle stesse « forbici poetiche » (Béla Balázs). Cosí è per il montaggio, negli stessi films del piú grande interprete cinematografico: Charles Chaplin.

Un legame passionale, un *raccordo di passaggi* delle passioni, un *ciclo emotivo* iniziato e concluso, una *sequenza sviluppata ed estrinsecata* in tutta la sua adeguata gamma passionale (varia nel susseguirsi di moti) sono altrettante *realtà* piú che precise e tangibili; realtà guidate da discipline che valgono, oltre che per il mondo della fantasia, anche, e soprattutto, per la contingente attuazione nel film, della interpretazione cinematografica. Dal fantasma all'immagine attraverso la tecnica. E portatore puro del sentimento è il personaggio.

Questa che mi si permetta di definire *astrazione* (come concetto e definizione) di un *fatto pratico* e di una realtà, è, potremmo dire, la base del mondo espressivo del cinema, sulla quale poggia ed è regolata tutta la gamma delle emotività che provengono dalla colonna sonora, come dalla potenza visiva del fotogramma.

Possiamo concludere, con ciò, che vi è un valore intrinseco artistico dell'interpretazione cinematografica dell'attore che porta i segni della sua espressività, e se, come spiega Béla Balázs (« L'uomo visibile »), la inquadratura corrisponde ad un interiore inquadramento che suggerisce nello spazio dell'azione i sentimenti dei personaggi e quelli dell'artista — simpatia, avversione, emozione, ironia, il suo stile — è altresí ovvio affermare che tale valore completo non è solo rivelato con l'unione di pezzi di celluloide, o di inquadrature, che è lo stesso, ma di quanto di *espressività esistente* nell'*inquadratura* viene a contatto con altre inquadrature; i loro rapporti di forme, ma anche di *associazione psichica* derivante dalla vita dell'immagine.

Esiste l'operazione chimerica che l'artista compie allorché trae dalla vita detta reale un incalcolabile numero di particolari per mezzo dei quali compone un'opera significativa: che non è soltanto fotografia di esseri e di cose, ma sintesi di vita (Canudo). E per l'interpretazione dell'attore diremo: *sintesi dell'interprete nella sintesi registica.*

Aspetto tecnico-storico dell'interpretazione cinematografica

Da tempo, e si può dire dal giorno della sua nascita, il cinema, come in fondo tutte le attività in continuo divenire di forma e di so-

stanza, vive una duplice esistenza fatta di un aspetto palese a tutti e di un altro palese a pochi.

Forze formidabili, a volte spinte verso eccessi paurosi e cozzi dai quali pare non si possa salvare piú nulla, si muovono nei due settori che vivono apparentemente in modo autonomo: l'industria cinematografica e la teoria del cinema; la prevalenza dell'attore (Garbo, Chaplin), la supremazia del montaggio (Kulesciof); l'espediente analogico (Pudovkin), e via di seguito, con la miriade delle *sottospecie* delle teorie.

Al contrario, si può affermare che una affermazione è ragione di vita dell'altra e viceversa. L'urto degli interessi e delle idee, la loro difesa, giunge a volte ad eccessi tali, nel timore di immaginari danni reciproci, da imprimere alla espressione stessa disorientamenti volontari, anche se, per fortuna, essi finiscono per essere recuperati in virtú della naturale evoluzione del mezzo.

Da questo urto nascono la norma tecnico-scientifica e l'orientamento comune verso reciproci pratici obiettivi. La recente dimostrazione di una primitiva tecnica lineare di ripresa offerta da Chaplin con *Limelight,* non contraddice al carrello aereo dell'*Hamlet* di Olivier, film, questo, che piú di ogni altro dà conferma della posizione di Olivier quale attore *ombra* a carattere teatrale nei confronti della macchina da presa e del racconto.

Fra gli elementi che concorrono alla composizione del film anche l'attore ha dovuto subire le vicende alterne di una lotta, e si è trovato spesso ora innalzato agli allori del Campidoglio, ora precipitato dalla Rupe Tarpea. Ora si è chiesto alla sua prestazione una responsabilità espressiva (quasi che fossimo ancora rimasti alla « camera fissa » dell'*Assassinat du Duc de Guise)* ora una partecipazione puramente formale-spaziale, al massimo corporea, quale semplice *elemento plastico integrativo* del film.

Una conclusione alla quale si può giungere è che il film, sia esso arte o no, può fare a meno dell'attore (questa teoria è abbondantemente dimostrata) ma il cinema, sia industria o mezzo educativo, no. *Lassie come home* è un film il cui protagonista è un animale, e cosí dicasi di altri films, (la serie di *Francis,* ecc.), nei quali la responsabilità narrativa e la funzione emotiva sono demandate a degli animali; vale a dire che su degli animali si libera la carica emotiva della trama condotta dai personaggi o detta dallo « speaker », che è la stessa cosa. Walt Disney ha sostituito gli attori con dei cartoni animati, ottenendo uno spettacolo emotivo attraverso una gamma, sia pure romantica, ma vasta e fantasiosa, dei sentimenti dell'umanità, tanto che una fusione

tra il *fantastico*, lo *stilizzato* del disegno animato, si è potuta facilmente ottenere coi personaggi vivi, per esempio in *The three caballeros*.

Un genere, d'altronde, dal quale è assente l'attore (ma che va considerato, come dice Fray Diego De Estella nei confronti di brani di poesia immessi nella predica, «come la fruta en la mesa», (come la frutta nel pranzo), è quello dell'*attualità*, del *documentario*, del *cortometraggio*.

Il neo-realismo italiano in un primo tempo, seguendo il concetto dell'evasione della « routine », enunciato anche da Walter Rutmann fin dal 1933 (non felicemente realizzato nel suo *Acciaio)*, sanzionò addirittura il principio della totale estromissione dell'attore professionista dal film, mettendo in evidenza addirittura come *prezioso privilegio* la partecipazione dell'elemento « uomo », preso, come suol dirsi, fresco, fresco dalla strada, quale semplice apporto plastico con riflessi occasionali: il vero marinaio, l'autentico professionista, lo sportivo, il contadino, l'operaio.

Queste prime azioni dimostrative sembrò fossero compiute per legittimare una domanda alla quale molto spesso si cercò di rispondere con prove *luminose*. La domanda che implicitamente si formulava è la seguente: « Dato il costo della voce *attore* nella produzione cinematografica, le non lievi difficoltà da superare per l'adattamento del carattere del personaggio da interpretare al tipo di attore noto che valorizza commercialmente il film, o dell'ignoto che però si identifica col fisico del personaggio stesso, perché non estromettere in definitiva questo elemento, come *apporto tecnico*, dal linguaggio cinematografico e creare un nuovo tipo di cinematografia? ». Ma una tale aspirazione non ci sembra sia riuscita a créare una regola per la continuità del cinema del nostro paese né tanto meno per quella d'altri paesi.

A tutt'oggi, come si è detto, questo *ansioso* interrogativo ha avuto carattere occasionale, e non ha orientato né un gusto nel pubblico, né un costume nella regia e nella produzione seria.

L'interprete vive oggi in piena efficienza, anzi piú di ieri, data la sempre maggiore conoscenza da parte dello spettatore di ciò che un tempo erano i misteri della ripresa del film. Non parliamo della televisione che, se riuscirà ad affermarsi assumendo reale valore artistico superando le strettoie pratiche causate dalla sproporzione tra costo di spettacolo e costo di organizzazione, dovrà sancire il definitivo trionfo del *professionismo dell'attore* e del direttore consapevoli.

Tecnica espressiva

L'analisi della posizione dell'attore nel film, quale sia il valore effettivo della sua « presenza » come fatto creativo, quali i suoi limiti e il suo grado di funzionalità, sono interrogativi che hanno dato mo-

tivo, di volta in volta, a decisi schieramenti antiprofessionali, anti-istintivisti, o antiteatrali e via di seguito.

La virulenza di certe posizioni prese molte volte in settori qualificati ha avuto, in Italia, la grave conseguenza di impedire quella invidiabile formazione di quadri, quella larga compagine di attori cinematografici (soprattutto di « carattere »), che sono la forza delle cinematografie di altri paesi. Alexis Tairov, invocando la formazione di un « corpo teatrale » senza il quale una vera altre scenica è assolutamente inimmaginabile, confermò un principio che è ancor piú assoluto per il cinematografo (1). Mi si narrò che un regista, non certo del cinema americano, volendo in quel paese realizzare un film, chiese un *tipo della strada,* e che la « produzione » rispose che, per quel tipo, aveva una lunga lista di attori che lo avrebbero fatto piú « vero » e piú interessante. E ci crediamo.

Per quanto è occorso da noi, pensiamo che senza dubbio sarebbe stato piú utile al nostro cinema l'esperimentare nella pratica, e con successo, le proprie idee (come lo stesso Pudovkin onestamente fece ritrattando non poche sue affermazioni teoriche sulla irrilevanza della personalità dell'attore nel complesso degli elementi costitutivi dell'opera di creazione cinematografica) piuttosto che imporre come norma generale quello ch'era null'altro se non un espediente empirico, giovevole quanto si vuole in casi singoli e ben precisi, ma non per questo suscettibile di essere fissato nel mondo teoretico e artificialmente alimentato nella quotidiana consuetudine della lavorazione cinematografica.

Interpretazione teatrale e interpretazione cinematografica

Già nel primo corso da me tenuto nel 1937, al Centro Sperimentale di Cinematografia, ebbi modo di chiarire come, riguardo all'interpretazione, non esistono due fisionomie di attore sostanzialmente dissimili (2). Attore che estrinseca con parola e mimica date passioni o caratteri o pensieri di un personaggio è l'attore di teatro, e attore *identico* è quello cinematografico. Mutano nei due, piú che i tipi di linguaggio, le *tecniche espressive,* e il non riconoscere ciò serve solo a lasciare l'attore cinematografico nella valutazione di una *sottospecie* dell'*attore teatrale,* il che assolutamente non è.

---

(1) V.: ALEXIS TAIROV: *Storia e teoria del Teatro « Kammerny » di Mosca* - Ed. Italiane, Roma, 1942.

(2) V.: CARLO TAMBERLANI: *L'interpretazione nel teatro e nel cinema* - Ed. Atena, Roma, 1940.

Valutazione che si riflette sia nella formazione didattica, con presunte superiorità accademiche del primo, sia nella stessa lavorazione, dove una tale valutazione, se non sul piano pratico ed economico — poiché qui entrano in gioco tanti altri fattori di carattere divistico, reclamistico, ecc. — finisce per gravare non poco sul piano morale.
L'ostinazione da una parte e dall'altra degli « anti » nelle affermazioni gratuite, se non sono interessate, sono indice di conoscenza da orecchianti del problema dell'interpretazione.

Iniziamo a trattare dalla prima delle certezze dell'interprete: *la tecnica espressiva dell'interprete cinematografico.*

Si parla di *tecnica* perché sia chiarito *tecnicamente* l'apporto dell'interprete attore nel film, onde far uscire questa partecipazione da quell'ambito misteriosofico nel quale la si vuol tenere, non immettendola nella conoscenza di quella ch'è l'autorità della trovata registica, del montaggio, e della composizione finale del film.

Dalla giusta delimitazione dell'apporto dell'attore nel film non si può passare all'assurda sua estromissione da qualsiasi azione creativa. Non si può dimenticare che l'uomo non è nel film un elemento decorativo inanimato; l'uomo (l'attore), ha una vita: è un individuo e come tale è apportatore di un particolare contributo discrezionale sí, ma che nessun mezzo meccanico e nessun regista può artisticamente animare su proprie capillari gradualità precostituite. Fra gli elementi plastici del film egli rappresenta il solo elemento imponderabile che, nella fase lavorativa, deve spontaneamente fondersi con l'unica personalità artistica « responsabile » del film. Il suo contributo non è soltanto infinito per numero di possibilità, ma infinito per l'imponderabilità del suo variare.

Soprattutto, ciò vale per la sfumatura, pel contrappunto, per quanto vive e dà vita ai grandi moti fondamentali.

Volendoci muovere, come è sempre stato nostro costume, sul terreno pratico, vedremo tutto l'interprete quale esso è, e non quel poco che di lui e della sua partecipazione può apparire in un film, fra quegli altri elementi che lo compongono. Questi altri a loro volta, per essere trattati in modo da individuare la loro esatta funzionalità, è ovvio che dovranno essere visti nella loro complessa veste e nel loro impiego assoluto. Cosí ad esempio il problema della esclusione dell'attore dal film è problema che può interessare tutti meno lui. Cosí come la limitazione preconcetta della sua funzione interessa un regista; interessa la produzione per motivi di economia nei preventivi; interessa la persona che, apparsa su di un giornale magari

come protagonista di uno scandalo, crede — e molto spesso vi riesce — di potere per questo solo fatto interessare uno di quei registi noti per simili gusti, e di punto in bianco, improvvisarsi « divo » o « diva », ma non interessa chi è o seriamente vuol diventare attore-interprete cinematografico.

La definizione teorica dell'attore-interprete fa perno ancora oggi su due estremi: Stanislawsky (la interiorità) e Pudovkin (l'esteriorità), e in piú, ma in misura minore, su di un *estremismo* nato dalle prime ricerche di Pudovkin (che parlava di *risultati* del *montaggio* in rapporto agli effetti sul pubblico), spinto fino all'assolutismo della macchina da presa, che annullerebbe l'attore per sostituirlo con *l'istintivo fotografico,* smentito in seguito dallo stesso Pudovkin.

All'*interiorismo* di Stanislawsky, imitazione dell'arte interpretativa del Modena attraverso le grandi estrinsecazioni del Salvini portate in Russia, e adattate allo spirito analitico messianico russo, all'*eco* di Pudovkin, che in ogni sua osservazione risente della polemica di Meyerhold contro l'*interiorismo* del metodo di Stanislawsky — l'attore teatrale di Pudovkin è tipicamente l'interprete del metodo del Teatro di Mosca — e all'*estremismo* dell'*istintivismo,* si oppone per l'interprete cinematografico una via media, con l'esclusione aprioristica, però, di ogni *istintivismo.*

Il cinema essendo, come ogni forma d'arte, « dimostrazione di passione in atto » e «dimostrazione di passione universale» deve tener conto di un doppio fenomeno: l'attore cinematografico non è l'interprete di una passione poetica, di un'opera d'arte già fissata com'è il testo di teatro, che deve obbedire ai postulati di una concezione personale dell'autore; l'attore cinematografico è l'interprete di una *passione concreta* che ha l'analisi completa del suo esplodere: analisi che sarà puntualizzata *dal gesto o dalla parola,* che segna la graduazione passionale, e dal *montaggio,* che non crea la passione, ma la potenzia col ritmo ottenuto per successione incalzante di immagini, attraverso ciò che Kulesciof chiama arte del film: *elaborazione* e *composizione dei singoli pezzi di pellicola impressionata.*

Sicché l'attore non si *macera* internamente (Stanislawsky) ma si *sensibilizza* alla *graduazione* e al *montaggio* o per il *montaggio,* cioè in rapporto alla composizione degli altri elementi del film.

a) Applicando al cinema la teoria di Stanislawsky, accentuando cioè (cosa che già erroneamente si fa, pare, in molte scuole di cinema

americane) l'importanza del processo di acquisizione della forma interna da parte dell'attore (identificazione di se stessi nell'azione e nel carattere, quindi concentrazione psico-fisiologica, che porta all'assurdo in arte del *tutto come nella vita,* del teatro naturalistico), si ha una esteriorizzazione soggettiva assoluta, fatta di parola che (pur ridotta) cerca di manifestare la propria potenza profonda attraverso una macerazione sanguigna dell'io. Ciò è esclusione sí del dilettantismo, per una ricerca dell'infinità dei moti psicologici, ma è altresí compenetrazione assoluta in essi fino ad esserne completamente dominati: e questo è dell'attore teatrale.

Dice Stanislawsky: « *Non si tratta di recitare, bisogna vivere, esistere e dare alla propria parte un'espressione esteriore... esprimendola in forma artistica* ». E commenta il Barbaro: « *Stanislawsky accentuò, mitizzandolo, misticizzandolo e selvaggiamente idolatrandolo il lavoro interiore... metodo psicologico nato dai grandi insegnamenti dei vecchi comici italiani.*

b) Pudovkin parte dai risultati ottenuti nel film dalla partecipazione riflessa dello spettatore (che è muto, che trascolora, che fischia) per definire l'attore di teatro (non di cinema). Per il cinema egli ci parla degli effetti sul pubblico, per ottenere *parvenze espressive* con gente che non conosce né teatro né film. Egli dice che la *recitazione* non deve essere *recitazione teatrale,* ma non risultano chiari i canoni per lui validi della *recitazione cinematografica.*

Le osservazioni di Pudovkin delimitano il campo dell'indagine. Tutte le osservazioni sono parallele fra i due tipi di attori (teatro e cinema) e, come abbiamo già detto, sulle loro risultanze esterne, iniziando la disamina del punto *se sia necessario per l'attore del film la integrale acquisizione della cultura teatrale.*

A noi pare che si debba parlare non di *teatro* e *cinema,* contrapponendo l'uno all'altro in modo inconciliabile, ma di *attore* in generale e in particolare, nella tecnica del quale vi sarà teatro se farà teatro e vi sarà cinema se farà cinema. L'interprete cinematografico non è attore di cinema senza teatro, né l'interprete teatrale è cinema piú teatro. Si è parlato molto nel passato di rigettare, conservare, modificare l'eredità del teatro di fronte alle nuove possibilità tecniche del cinema. E sempre si parte dal teatro quando si voglia ingaggiare polemiche col teatro, per determinare quale forma di spettacolo sia piú valida o piú universale, ecc.

Il principio che afferma essere il cinema un processo evolutivo del teatro è proprio ciò che pone ogni indagine fuori strada, ricalcando l'assioma, rigettato ormai, dell'accostamento della macchina da presa alla rappresentazione teatrale. Scriveva nel « Manifesto delle sette

Arti » uno dei primi teorici del Cinema, Ricciotto Canudo: *la cosiddetta* evoluzione delle arti *non è che logomachia di pedanti, sofistica diatriba di parole.*

La stessa trattazione degli elementi teatrali non è assolutamente valida per creare una graduatoria di potenzialità artistica espressiva, e se tutto si risolvesse nell'aumento numerico degli spettatori si potrebbe obbiettare che la recitazione teatrale attraverso mezzi meccanici di diffusione può, rimanendo tale, soddisfare moltitudini. Vedi l'attore nelle grandi cavee degli spettacoli greci, o il mimo degli anfiteatri romani.

Non si tratta di *amplificare la recitazione* per i grandi teatri, non della lentezza che impiega il teatro nel presentarsi ai diversi pubblici, non della posizione dell'attore teatrale *vittima di schemi e freddo tecnicismo* (o quanto freddo tecnicismo è necessario per l'attore cinematografico!), non dello sdoppiamento per la necessità di assumere forme solenni. (che arriverebbero fino ai *carnevali* e alle *parate* per *masse*), non, in modo assoluto, lo standardizzarsi nel ripetere la rappresentazione, poiché ciò fa parte della *natura dell'interprete,* e la stessa *ripetizione* della scena in teatro di posa rimane viva anche dopo venti o trenta riprese, come può rimanere viva dopo cento repliche a teatro.

Il cinema, si dice, fissa l'espressione migliore e la diffonde integra per milioni di spettatori. E ciò allo scopo di denunciare una pretesa inferiorità del mezzo espressivo teatro. E non si riflette che, ad esempio, Ruggeri dopo una rappresentazione della « Figlia di Jorio » nel 1930 dichiarò di aver trovato nel personaggio cose che venti anni prima neppure sospettava; non si riflette cioè, e non si tien conto delle miracolose scoperte che ogni attore teatrale *vivo* compie dopo infinite repliche di un lavoro.

Se l'attore ha « routine » ce l'ha dalla prima sera e non si può parlare di teatro o di cinema, ma di *attore vivo* e *attore risuonatore.* E in quanto a *fissare la copia migliore* sappiamo, per legge di tecnica pubblicitaria, che nel cinema non sarà mai scelta la copia piú *viva* di *originalità* per un pubblico di iniziati. Sarà scelta quella, sia pure niente affatto generica, ma quella adatta al gusto *medio* dello spettatore di ogni tipo soprattutto per la sua semplicità; mancando la possibilità, che ha l'interprete teatrale, di adeguare la sua interpretazione ai diversi tipi e qualità di pubblico di fronte ai quali deve esibirsi.

Si dice ancora: le scene multiple, le unità di luogo, la dinamicità dell'azione, ecco la superiorità del cinema sul teatro. Laurence Olivier *ha scritto,* in « Nascita dell'Enrico V »: *Se nel 1599 fosse esistito il*

cinematografo Shakespeare sarebbe stato il piú grande produttore di films del suo tempo. E' possibile dire che egli scrivesse per il cinematografo quando scindeva l'azione in una serie di piccole scene; egli anticipava la tecnica dello schermo, impaziente com'era e come si dimostrava in molti drammi delle limitazioni paralizzanti del palcoscenico.

Queste osservazioni ci spiegano la *dizione* dell'« essere o non essere » del suo Amleto ([1]). L'idolatria del mezzo esterno cinematografico mette in pericolo lo sconfinato valore espressivo del mondo della parola shakespeariana e del moto di essa. Basterebbe pensare quanto dice della *Parola* lo stesso Shakespeare, nonché, sullo Shakespeare, il Goethe nel « Wilhelm Meister ».

Germaine Dulac già nel 1927 aveva rigettato tale principio (vedi il suo saggio « Les esthetique, les entraves, la cinégraphie intégrale ») affermando come il cinema *non sia un comodo mezzo per moltiplicare gli episodi o le scene di un dramma, per variare le situazioni drammatiche o romanzesche del teatro e le scene di un'operá teatrale... con cambiamenti di sfondi e l'alternarsi di quadri... mezzo meccanico per la riproduzione del movimento meccanico della vita.* Consapevole di tutto il macchinismo scenico passato nella storia del teatro, dai Greci al teatro latino e a quello medioevale (vedi i luoghi deputati), Shakespeare metteva, per l'indicazione dell'ambiente, il semplice cartello con su scritto, « Bosco » o « Reggia ». Ciò significava che per lui valeva solo la Parola.

•

Da una disamina di aspetti, che non si possono definire che organizzativi Pudovkin passa alle difficoltà formali: la discontinuità del lavoro, e quindi ecco il paragone fra lo spezzettamento in atti della azione teatrale e la moltiplicazione di tali spezzettamenti nel campo del cinema; ritorna il « vivere la parte » dell'artista e il « rappresentarla » dell'artigiano (che ne ripeterà perennemente i motivi trovati una volta per tutte), volendo fare una scoperta che, ahimé, ci riporta alla differenza *semplicissima* fra attori buoni e attori cattivi. E da questa somiglianza fra i due, il legame organico tra la persona dell'attore con ogni momento della vita del personaggio rappresentato, e l'eguale necessità di legame interiore, si passa alle difficoltà della discontinuità.

Gli attori teatrali, si dice, costretti a lavorare per il cinema, si sfogano rabbiosamente enunciando le difficoltà del frammentarismo e

---

([1]) Scrive l'Arnheim: « ... regola fondamentale è che non si debbono girare scene, azioni o situazioni se esse non si svolgono in modo visivo, o suggestivo, allorquando di esse non si trovi un corrispondente visivo ».

limitano il loro studio ad una lettura superficiale, lasciando il resto all'ubbidienza della regia. Un serio attore cinematografico *professionista* procura di conoscere molto bene tutta la stesura del personaggio, impadronendosi chiaramente del progressivo sviluppo delle azioni, delle passioni, dei diversi tipi di espressività necessaria, appunto per la discontinuità della ripresa che lo costringe ad estrinsecare, in un qualsiasi ordine cronologico, « pezzi », che debbono trovare un *raccordo.*

Ed ecco l'opportuno consiglio del Pudovkin delle molte prove per la maturazione dell'attore, come la sua acuta osservazione sul livellamento dell'attore ad elemento senza vita (come un albero, un'automobile, un aereo) allorché gli si chiede la *facile reazione emotiva improvvisa* (che dovrebbe suscitare i suoi mezzi fantastici!) o addirittura il divieto di studiare alcune battute per impedire che si « reciti ».

Con l'attore usato come una macchina ci furono le occasionali dichiarazioni tecniche, basate sull'estensione del metodo del montaggio, perfino sull'alternativa di pezzi lunghi e di pezzi brevi, all'opera dell'attore. Tutte dichiarazioni tecniche che non possono essere elevate al rango di principi teorici, perché esse si sono dimostrate poi quali effettivamente erano: *esperimenti* relativi principalmente ai problemi della composizione del film.

Sempre graduando le diverse capacità dei due tipi di attore, si è attribuita all'attore teatrale *minore difficoltà* nell'estrinsecazione del personaggio, data la libertà della quale egli godrebbe, non essendo vincolato dalla disciplina delle luci e degli obbiettivi: Ma si può rispondere che *tecnica* è l'uso della libertà nelle dimensioni di un palcoscenico (perché le passioni siano rese vive in quelle ampiezze); *tecnica* è la limitazione della espressività nella ripresa cinematografica; *tecnica* il passeggiare per un palcoscenico; *tecnica* fare la stessa cosa in un prato o in un ambiente chiuso del teatro di posa (vedi il ritmo del camminare, del muoversi specie poi se in sincronia con movimenti di macchina). La differenziazione (per il teatro) non sta nella necessità di *mostrare le mani dell'attore al pubblico per farle vedere*, e del volgere ad esso il viso, cioè nei mezzi meccanici usati per attirare a sé l'attenzione, là dove nel cinema si ha la risoluzione di tutto nel primo piano. Questa è notazione della *esteriorità* che precede o segue l'atto. La differenziazione sostanziale sta nella *espressività* dell'atto, che trova il culmine, sia nel momento in cui lo spettatore fissa, come quando punta su l'attore la macchina da presa.

Non vi sono difficoltà per l'uno e facilità per l'altro: è lo stru-

mento che si muove. C'è per entrambi la necessità della conoscenza tecnica specifica, e se grandi attori teatrali, specie da noi, non risultarono grandi anche nel cinema è solo perché non fu loro concesso di impiegare altrettanto tempo nell'apprendere della tecnica del cinema quanto ne avevano avuto a disposizione per apprendere quella del teatro. Per un utile confronto con quanto avviene all'estero, vedi i risultati conseguiti nel cinema dai fratelli Barrymore, da un Paul Muni, da uno Jannings e da tutta la lunga schiera degli eccellenti attori francesi e inglesi.

Il luogo comune piú frequente è quello che sentiamo su l'attore, « particolarmente preso dall'*alta tensione* solo quando ha su di sé rivolte le migliaia di sguardi », il che rivela la nessuna conoscenza di quello ch'è l'autentica ebbrezza delle « prove », dove si percorrono, per la prima volta, i vergini campi della ricerca e della conquista *per il solo gusto dell'interpretare e del creare.* Il godimento dell'artista per l'arte della parola non ha nulla a che vedere con la presenza del pubblico, che il piú delle volte, per la creazione, è di fastidio nell'attimo migliore di sposalizio fra idea e forma. A una Duse, a un Ruggeri, non ha mai dato sensazione diversa un teatro gremito da uno semivuoto.

Sia per l'attore di teatro come per quello del cinema non è questione di pubblico o di macchina da presa, o, cosa ancor piú ridicola, del pensare al pubblico che fra tre mesi vedrà il film. E' il gusto dell'estrinsecazione artistica dell'immagine che ha valore di per sé; sia davanti ad un *pubblico* come di fronte all'*obbiettivo* o ad un *microfono,* che fa dire come il travaglio non sia a vuoto. Del resto è come fra le quattro pareti della camera propria dove l'attore nello studiare un personaggio spesso piange, come farebbe su un palcoscenico o in un teatro di posa. Nella ripresa cinematografica di scene delicate un buon regista crea intorno all'attore un'atmosfera di isolamento; lo rende solo e gli evoca un clima che lo porti lontano da tutti, di fronte soltanto alla sua immagine da concretare, senza fratture e intrusioni, senza che nella sua mente possano neppure affiorare le immagini dei presenti. Sparisce perfino l'operatore che è davanti alla macchina, e solo rimane l'attore col grande occhio che, come disse la Duse, « fruga l'anima ».

Tornando a Pudovkin, vi è un'altra osservazione da fare. Nella sua concezione decade l'importanza della parola che è altissima, invece, in Stanislawsky, e solo rimane l'esame delle difficoltà formali per l'inter-

prete cinematografico di fronte a quello teatrale: la discontinuità della ripresa, il frammentarismo emotivo e tutta quella meccanicistica cinematografica ormai tanto nota. Sono però sempre osservazioni che rimangono solo come documentazioni delle reazioni passionali dello spettatore, proiettate nella tecnica dell'attore, o nei rapporti con la composizione registica: *attore eco dei risultati della parola: involuzione.*

Partendo da questo limitato angolo visuale si arrivò alla conclusione, del resto non voluta dallo stesso Pudovkin, che l'interpretazione è data dalla macchina da presa, e all'assurdo artistico che l'identico primo piano acquista caratterizzazioni diverse, noi diremmo « effetti », se accordato con scene di contenuto diverso, scambiando con ciò la *reazione* per *l'azione.*

Si vorrebbe osservare che anche nella vita l'immagine di un uomo preceduto dalla sua fama produce impressioni diverse sul pubblico, che prima di ogni altro ricercherà nei tratti fisionomici i caratteri morali conosciuti.

Istintività, interiorità, sensibilizzazione

La *sensibilizzazione,* posta precedentemente in confronto all'*interiorità* dello Stanislawsky, non è *istintività* perché è conoscenza delle emozioni fisico-sensorie dell'attore. Conoscenza che quando è profonda può generare il miracolo della doppia parte simultaneamente e che può segnare quell'aderenza popolare (che guarda con gli occhi e piú tardi guarderà con l'anima) che segna il successo.

Cosí pure l'interiorità di Stanislawsky — sostanzialmente dissimile nel suo sviluppo dalla scuola italiana del Modena (anche se da questa originata) — viene corretta dal concetto di *sensibilità* che è da prendersi in senso composito: sensibilità = io + non io.

L'*io* è il lavoro di sensibilizzazione della passione concreta, tutta espressa nel suo esplodere;

il *non io* è nell'accettare, predisporre ed impiegare insieme ai risultati dell'atto personale, i riflessi esteriori e le meccaniche del linguaggio cinematografico, che servono a potenziare, popolarizzare, universalizzare in modo cinematografico la parola. Riflessi esteriori e meccaniche del linguaggio cinematografico che sorgono nell'attività interpretativa dell'attore cinematografico, con una immanenza e parità di potenza penetrativa tale da fortemente incidere nell'intimo della sensibilizzazione della parola.

Questa immanenza (che troppe volte si trasforma nella ricerca del raggio di luce, nella grandezza dell'obbiettivo, nel ripudio del profilo)

crea l'equivoco cinematografico della *esteriore accentuazione mimica*, o della sua antitesi che presume tutto esprimere con la *impenetrabile staticità*.

La sensibilizzazione esclude:

a) *la teatralità*, perché, come abbiamo visto, il potenziamento della sensibilizzazione viene regolato dalla accettazione (quindi dalla conoscenza) delle meccaniche del linguaggio cinematografico che limitano la macerazione interiore; essendo tutto visivo il risultato della sensibilizzazione del personaggio e della scena. Ricordiamo ancora il già citato concetto dell'Arnheim: *non si debbono girare scene, azioni o situazioni se esse non si svolgono in modo visivo, o suggestivo allorquando di esse non si trovi un corrispondente visivo;*

b) *il freddo mestiere*, per l'incombenza della dinamicità dello ambiente [1] e la stessa incandescenza della ripresa che fa di un canovaccio (sceneggiatura) un corpo vivo (film);

c) *il dilettantismo*, per la necessaria consapevolezza dell'espressività graduata alla passione e al montaggio, quindi con la conoscenza degli altri elementi espressivi del film. Scrive Rudolf Arnheim: *un angolo può mostrare una maggiore parte di realtà di un altro, ma che questa non è la risoluzione del problema artistico dell'inquadratura, che dipende dall'effetto espressivo che si vuol raggiungere*. Ciò vale per la composizione filmistica come per gli elementi mobili e immobili che contribuiscono all'effetto espressivo (impiego artistico della proiezione dei corpi in superficie);

d) *il dettaglio assoluto*, poiché l'attore sensibilizzato nella passione è il portatore di un attimo di vita umana che ha sempre un'origine e un traguardo da raggiungere; un'azione composita. Quindi il particolare non interessa solo per la sua presentazione, ma altresí per il traguardo che sa far intravvedere, dando ad esso un intriseco significato evocativo e tale che presentando in una forma (potremmo dire in una espressione) inconsueta — e solo l'arte lo può fare nell'intimo della cosa — si raggiunga l'inconsueto formale forzando l'espressione; si costringe lo spettatore ad una piú forte attenzione di quanta non ne occorra per la semplice constatazione di un dato di fatto.

Ecco tutte le forzature ambientali dell'inchiesta fotografica corrente. Ancora l'Arnheim: *L'inquadratura non deve dare semplicemente « le cose » ma il caratteristico dell'oggetto o delle persone inquadrate.*

---

[1] Come abbiamo visto la stessa profondissima preparazione dello Stanislawsky viene smantellata dalla violenza della realtà di un giardino. (V. « La mia vita nell'arte » di Stanislawsky).

La sensibilizzazione fa della recitazione cinematografica un'espressione interiore, proprio come la poesia lirica che essendo vibrazione di un'anima agisce nella sfera della sensibilità fantastica.

Sensibilizzazione

Una esemplificazione della *sensibilizzazione* come conoscenza delle emozioni fisico-sensorie di un personaggio in una determinata situazione, può essere ricavata da qualsiasi testo che presenti appunto una situazione drammatizzabile. Potremo appunto concludere queste note che sono introduttive a un'indagine completa che si vuole compiere su « l'attore nell'interpretazione cinematografica », con una analisi delle situazioni e dei moti psicologici offerti dal IV libro dell'Eneide di Virgilio.

Il « punctum » interiore della regina frigia è questo: ama Enea, ma non vuole tradire il cenere di Sicheo. Si confida alla sorella Anna che intuisce e mostra a Didone il vantaggio di avere a fianco un eroe come Enea a difesa del regno sorgente.

E' un eloquente assenso alla sua fiamma segreta.

Ma la regina d'amoroso strale
già punta in core, e ne le vene accesa...

I Parte
VV. 1-245

Il poeta passa alla descrizione. Didone interiormente ama. Virgilio risolve il fuoco intimo in una estrinsecazione sapiente.

Tutta l'emozione interna non può dire piú di « amo », l'analisi esterna però potrà sensibilizzarsi e potentemente denudare il processo invisibile.

Didone accompagna Enea al tempio, fa sacrifici con Enea a Giunone, si adorna di vesti splendide, fa visitare ad Enea la città nascente. Non gli dice nulla; è tutto un giuoco sottile d'interpretazione: è un offrire in dono la città al suo eroe.

Le opere di fabbrica si fermano.

Tutto il popolo in servizio di Enea.

La regina dà la caccia in onore dell'ospite. La sua veste è ricchissima. Non proprio da caccia, ma da sposa.

Scoppia la tempesta e i due si ritrovano soli in una caverna: il tuono è la melodia tragica dell'amore che esplode con il furore della tempesta.

II Parte
VV. 245-670

Non c'è stato da parte di lei se non il tradimento ad un giuramento, da parte di Enea se non un affetto spontaneo. Didone non parla. Si sa che Enea è suo marito. Gioco esterno di riflesso per attutire lo scandalo dello spergiuro. Ma Enea è richiamato dal suo destino. Nascostamente dà ordine ai suoi di preparare le navi e fuggire. Didone che ha saputo dai suoi informatori arde di disperazione e il bacio della caverna si tramuta in odio.

Enea ribatte con le parole essenziali: io con te non ho patti maritali.

III Parte
VV. 670-990

La notte. E' una notte bellissima, calma. Didone sarà libera da Enea dietro particolari riti: ma la sua anima è presa. Il vino dell'altare si tramuta in sangue, un gufo emette il suo grido ossessionante, le sembra di essere abbandonata, l'acqua si fa lurida, puteolente. Proiezione esterna del buio interiore. Le parole son date da questa sequenza di segni. Intanto si accatasta il rogo su cui una mano servile pone le reliquie, i doni di Enea.

Notte lunare, ingigantita da fantasmi e da questo affannoso ammonticchiare di tronchi e di ricordi.

Il rogo e Didone son soli; non c'è nessuno. C'è la flotta di Enea che nel balenío dell'aurora dilegua.

E' il colpo di grazia.

A testa china si getta sulla spada di Enea, sul rogo, e muore.

« Nasca dalle mie ossa un vendicatore ».

La parola è la vendetta.

Il poeta descrive e fa parlare Didone. La parola può accennare una crisi, poi la sequenza passionale è affidata ai segni. Cioè la parola viene mostrata sensibilizzata in un alone ambientale in cui si muovono gli eroi taciturni, ma eloquenti perché l'ambiente è una estrinsecazione

del mondo interiore: è un far dimostrare dalle cose il progresso del brivido interiore.

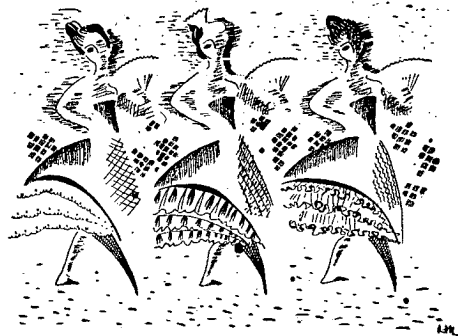
Abbiamo detto che la parola nella interpretazione cinematografica segna le gradazioni passionali. Perfino nel trattamento cinematografico, la parola nota i punti della progressione del *pathos;* la sequenza,

La sensibilizzazione della parola nella sequenza

con la forza descrittiva, con la colonna sonora; conduce all'altro acme esplodente della passione. La forza però di questi altri elementi del linguaggio cinematografico non consente che l'attore sia un improvvisatore o un dilettante o un'eco esteriore del travaglio passionale.

Se la tecnica dell'interprete teatrale è strettamente regolata sulle leggi della passione discorsiva, la tecnica dell'interprete cinematografico deve avere una particolare aderenza alla parola. La parola per l'attore teatrale ha valore puramente dialogico, mentre per l'altro la parola va sensibilizzata nel dialogo come nella *descrizione* (sceneggiatura) in modo da legare quanto verrebbe isolato, perché investito da diversa sensibilizzazione, dalla introduzione degli altri mezzi del linguaggio facendo balenare la continuità di tutto il processo passionale generale riallacciandovisi e consentendo al particolare di innestarvisi.

La facilità di entrare in ambiente sensibilizzante farà il grande attore cinematografico, cioè il grande attore in senso puro.

Carlo Tamberlani

Prime liti e sequestri

Quando « il film » era « la film » o piú semplicemente « la pellicola » e non ancora Decima Musa, quadratura del circolo e *specchio dell'umano sub specie aeternitatis;* quando il fabbricante di pellicole non si proponeva di risolvere strampalerie filosofiche sociali, ma di far quattrini, divertendo il colto e l'inclita, e Charles Spencer Chaplin — non ancora Charlot — faceva il pagliaccio nella Compagnia di Fred Karno, e Mack Sennet, alla Keystone, sfornava farse di corse pazze e di panna montata in faccia; sul cadere, voglio dire, del 1910, il Comitato dell'Esposizione Internazionale di Torino bandí un grande concorso cinematografico.

In quegli anni le Case, che godevano piú reputazione, erano le francesi Pathé, Gaumont, Eclaire, le nostre Ambrosio, Itala e Cines, e la danese Nordisk. In America la Vitagraph, la Biograph e l'Essanay appena movevano i primi passi. Ed erano tempi quelli di assiduo studio e di continue ricerche per avvantaggiare la produzione; tempi di bella gara fra l'una e l'altra casa alla conquista dei mercati del mondo.

Appena seppero la nuova del Grande concorso, le meglio produttrici si fecero un dovere di parteciparvi. All'Ambrosio i pezzi grossi si riunirono d'urgenza, chiamando a consulto il direttore dei soggetti. Nella discussione ci furono parole e presuntuose e sicure, altre ricche di promesse, altre di lodi: — Caspita! bisognava vincere a qualunque costo. — Capperi! ne va dell'onore della Casa. Conclusione: per vincere era necessario produrre una film eccezionale. Per produrre una film eccezionale ci voleva un soggetto *extra ordinem.* Per i soggetti ordinari e straordinari c'era bene un ufficio apposta. Ergo... tocca al buon Frusta: sprema la mente, stilli il comprendonio, lambicchi la memoria, rugumi l'immaginazione, ravvivi le virtú memorative, dia nel segno e crei il capolavoro.

Chiaro, semplice, regolare... a parole. Sicuro: la Casa paga. Tanto

di stipendio? Tanti soggetti. C'è nel contratto. Ecco: i clienti anglosassoni chiedono storielle a lieto fine? E tuffali nel giulebbe. Gli slavi, al contrario, pretendono morti e dannazioni? Accontèntali: giú macelli, stupri e sangue a rivi. Sopravviene un concorso? Fuori il capolavoro! Hai firmato il contratto. Prendi la mesata. E', sí o no, il tuo mestiere? Perché ti lagni? Perché ti tormenti?

Confesso che fu davvero un tormento. Nulla peggio di dover snicchiare a richiesta, a giorno fisso, *l'idea stupenda*. Piú premevo il cervello, piú ricevevo stoppa; piú insistevo, e piú trovavo arido. Non c'era verso, l'idea sana non veniva.

Ora i pezzi grossi nemmeno piú mi chiedevano: — Ebbene? — Ci siamo? — Che s'aspetta? Mi davano solo occhiate espressive, o storte, o di disapprovazione. Io per risposta, non potevo far altro che un risolino amaro. E m'intestavo. E, notte e giorno, mi vuotavo il cervello a caccia della felice idea d'un racconto patriottico. Sapevo che toccar questo tasto non è buon gioco: dà sí, un suono franco e sicuro ma *i puri* fanno la pelle d'oca e rizzano i capelli sul capo. Tuttavia, a quel tempo, la Decima Musa non era peranco nata e noi, spregiudicati mercanti, la pellicola la si vendeva a tanto il metro.

Pensavo dunque al '48, alle cinque giornate, ai martiri di Belfiore, o dello Spielberg, oppure no... cercavo qualcosa di nostro... di piemontese. E ruminavo, ruminavo...

Una sera, in un cinema... era una film della Gaumont: il cospiratore, inseguito, capita in casa d'amici... implora aiuto, cerca un nascondiglio... non c'è tempo da perdere... aprono una botola, lo cacciano in un sotterraneo... E gl'inseguitori irrompono, frugano per tutto... già se ne vanno, scornati, quando... Fra le ribalte della botola è rimasta presa una spiga di grano... Sospettano: — Che c'è lí sotto?... Aprono... eccetera.

Una spiga di grano. Che strana cosa è mai la catena dell'idee! E come sprizzano d'improvviso, come fioriscono, come sfigliolano, l'idee! Subito il mio pensiero si fissò su quella spiga,... La film, che m'appariva davanti agli occhi, se ne andò in nebbia, sparí. La vicenda del cospiratore che m'importava? Io vedevo un gran campo di grano alto, maturo... un lungo lento ondeggiare di steli, un mare di steli... e grande pace. D'un tratto l'iradiddio... la battaglia. E dal grano balzan fuori soldati, soldati, soldati... si slanciano, caricano alla baionetta,... sicuro, sono gli zuavi di Chabron... e c'è Re Vittorio... e i bersaglieri... ed è l'episodio della battaglia di Palestro. Finalmente l'idea sana era sbocciata. E non feci poi gran fatica a ricamarci intorno il buon soggetto.

Cosí nacquero le *Nozze d'oro*, che ottennero il Gran premio al

Concorso cinematografico del 1911 ([1]). All'Esposizione la pellicola fu rappresentata per mesi in un chiosco, fatto apposta. I giornali — cosa insolita — ne scrissero. La gente accorse in folla. Quando sullo schermo appariva il quadro del grano, tutti s'alzavano in piedi e applaudivano. La carica del 3° zuavi diventò famosa.

Nino Berrini, ben ventitré anni dopo, scriveva sul « Perseo » del 1° Febbraio 1934: « *... Il collega Forzano mi consenta questa osservazione... Nella rappresentazione dei quadri delle varie battaglie, precedenti Villafranca, egli ha seguito la tradizione: episodi consueti di battaglia, cariche... tutte cose già viste... qui non ha creato. E si poteva. Il tema... è già stato portato sullo schermo una ventina e piú d'anni fa... da un pioniere dell'arte cinematografica, cioè Arrigo Frusta, poeta piemontese, pseudonimo... che componeva e dirigeva nella casa Ambrosio. Ebbene, egli, trattando lo stesso episodio; dopo alcune rapidissime visioni di battaglia per iscorcio e succedentisi con ritmo vertiginoso, presentò una distesa di campi di grano in piena maturazione, con quell'onduleggiar lento delle spighe mature, inattesa visione di campi solitari, che fra i quadri di battaglia davano un senso misterioso di un silenzio tragico. Ed ecco improvvisamente giungere al galoppo Re Vittorio... sostava... dava uno sguardo,... il trombettiere suonava la carica... Di colpo dalla distesa de' campi a grano balzavano bersaglieri in agguato... lanciandosi al grido di Savoia! Effetto stupendo. Vera creazione originale, nuova, ricca di poesia in azione. E l'amico Frusta non disponeva che del Cinema muto. Bisogna ricordarlo...* ».

In quest'articolo del Berrini c'è forse un po' di confusione tra zuavi e bersaglieri. Ma non monta. E poi Berrini ne scriveva dopo ventitré anni.

Ora, non si creda già che abbia raccontato questa storia per pura smania senile di mettere in vetrina il mio merito: chi mi conosce sa ch'io non mi sono mai tenuto in gran conto ([2]). L'ho fatto perchè s'intenda bene il seguito. Il bello viene ora.

Dopo il premio, dopo le centinaia e centinaia di rappresentazioni

---

([1]) Delle *Nozze d'oro* so che esistono ancora due copie. Una è conservata nel Museo della Cinematografia di Parigi; l'altra ce l'ha un privato quí, a Torino. Tempo fa il Comitato d'una celebrazione patriottica m'interessò per rifarne una nuova edizione. Rifiutai. Penso che le vecchie film, come certe figure storiche, sia bene lasciarle nel loro alone di leggenda e non rivederle che nel ricordo. Ora si parla di rifare la *Cabiria.*

([2]) La paternità delle *Nozze d'oro* fu attribuita ora a Guido Volante, ora a Dante Signorini o a Nino Oxilia; perfino a Guido Gozzano. Il mio nome saltò fuori solo dopo il sequestro. E' da ricordare che le film si pubblicavano con la sola marca della Casa produttrice, senza la ridicola filastrocca di nomi che si usa oggi.

nel teatro apposta e nei cinematografi di tutti i paesoni e paesini di questo mondo, dopo gli elogi dei giornali e le lodi di Tizio Caio e Sempronio, dopo che furono pur anche proiettate a Stupinigi e a San Rossore, che è, che non è, le *Nozze d'oro* vengono sequestrate per ordine del governo. La Gazzetta del Popolo del 10 Dicembre 1911 ne dava la nova con questo capocronaca:

« ENORMITA' GROTTESCHE DELLA CENSURA. — *Ieri da Roma con un telegramma del ministero dell'interno è stata vietata la produzione della film « Nozze d'oro » Il veto è motivato, a quanto ci si assicura, dal fatto che si vedono gli austriaci combattere cogli italiani. Noi domandiamo come la censura politica possa essere esercitata con criteri cosí grotteschi in modo da mettere in tanta triste figura la dignità della nazione. Abbiamo altra volta... detto dello squisito senso di arte e di patriottismo che... La composizione fa onore al nostro collega Frusta che... E vere ondate d'entusiasmo patriottico si sollevavano dal popolo di fronte allo spettacolo bello per gli occhi e sano per la mente e per il cuore, sí che fu un successo grande... ma la misura artistica era cosí giustamente conservata, che la film ebbe moltissima vendita all'estero: in Inghilterra* [1], *in Germania, in Francia non solo, ma* nell'Austria stessa, *senza che la censura occhiuta trovasse affatto sconveniente la riproduzione del fatto d'armi, in cui, come appunto diceva Vittorio Emanuele II a Palestro, v'era della gloria per tutti. Evidentemente a Roma qualcuno ha creduto di salvar la patria e di garantire la conquista di Tripoli, incriminando, come sovversiva, la pellicola che testé la Regina Margherita faceva rappresentare nel Castello di Stupinigi. Tutto ciò è semplicemente puerile e il governo dovrebbe, se è possibile, far comprendere alle oche...* ».

Seguiva ancora una mezza colonna di critiche, biasimi e rampogne, espressi con parole assai colorite e acerbe, come *grottesche genuflessioni,... tremarella di creare imbarazzi,... Sopprimere la storia nazionale...* E cosí via.

Per mio conto non sono riuscito a capire che relazione ci potesse essere tra il grano di Palestro e la conquista di Tripoli, tra gli zuavi di Chabron e le battaglie del Garian.

Tuttavia mi chiedo: non è curioso per la storia spicciola confrontare il tempo di *allora* col tempo d'*oggi*? Quando l'industria italiana della pellicola, per solo geniale impulso di privati cittadini, si faceva

---

[1] Piú di 400 copie (60 nella sola Inghilterra). E ne andarono in India, in Australia e nel Giappone. Tante furono le richieste, che la Casa Ambrosio aumentò il numero delle persone addette alla stampa della positiva. E introdusse un sistema di lavoro continuo a turno di otto ore ciascuno. La film *Nozze d'oro* costò in tutto poco piú di 15.000 lire.

strada nel mondo era decoro del paese e fonte di lauti guadagni, le autorità di ogni grado non trovavano di meglio che ostacolare con tutti i modi gli ardimentosi sforzi. Oggi la cinematografia italiana, non piú industria, ma Arte, si reggerebbe a galla senza gli ibridi accoppiamenti e le sovvenzioni governative? Sovvenzioni, si badi, a certo genere di film, le quali, riguardo all'Arte andranno per il mondo piú o meno ammirate; riguardo al contenuto non onorano né glorificano il nostro paese.

Ma la vita va sempre cosí buffa!

* * *

Il caso del *Pianoforte silenzioso* — sequestro per plagio, processo al Tribunale di Roma, condanna in appello: *colpo di scena* in Cassazione — fu piú curioso ancora e certo di maggior rilievo.

Occorre ricordare che, nei primi anni della cinematografia, nessuna legge tutelava il diritto d'autore in riguardo alla riproduzione delle opere letterarie. I *soggettisti* pescavano allegramente a piene mani nelle ricche acque della Scuola romantica. Bastava tuffarle, congiunte a conca e si ritiravano colme. In breve, l'un dopo l'altro, vennero fuori i Moschettieri, gli Ebrei erranti, le Dame di Monsoreau, i Montecristo, i Rocambole, le Carmen, i Capitan Fracassa e i Cirano e quanti eroi e eroine seppero creare la fantasia dei piú celebrati autori dell'ottocento. La cuccagna dei rifacimenti durò parecchio, finchè l'inciampata del *Pianoforte silenzioso* fermò senz'altro le mani ladre. Di quel sequestro e di quel processo tratta a lungo l'avvocato Soro nel suo libro di aneddoti e episodi cinematografici, pubblicato una ventina d'anni fa, col titolo — se ben ricordo — di « Splendori e ombre del Cinema » [1].
Impossibile, oggi, ritrovarne una copia. E mi dispiace. Ma conservo alcuni appunti dei passi, che piú mi riguardano.

Scrive l'avvocato Francesco Soro: « ... *Nel periodo che la cinematografia italiana conquistava il primato indiscusso su tutti i mercati del mondo e non v'era centro dell'America, per piccolo che fosse, dove, intorno al 1910, non si rappresentassero i film « Serie d'oro » della Casa Ambrosio... la nuovissima specialità della materia e le interferenze che il cinematografo determinava tra il prodotto industriale e l'opera artistica — specialmente in relazione alla legge sui diritti d'autore — diedero luogo a processi clamorosi, appassionando giuristi e magistrati... Uno dei piú interessanti fu quello del* Pianoforte silenzioso *e per l'autorità del querelante, il letterato e critico d'arte Eugenio Checchi (Tom),*

[1] In realtà il volume del Soro s'intitola esattamente *Splendori e miserie del cinema;* l'editore, Consalvi di Milano, l'anno di pubblicazione, 1935 (N.d.R.).

di uno degli imputati, lo scrittore e poeta piemontese Arrigo Frusta, del civilmente responsabile, lo scultore, ora accademico d'Italia, Pietro Canonica, e per la questione, che si presentava per la prima volta: se, mediante la cinematografia, fosse possibile la contraffazione di un'opera drammatica ».

Fin qui l'avvocato Soro, il quale fa poi la cronaca fedele del dibattimento.

Ma, perché s'intenda bene la denuncia di plagio e il che e il come di quel processo, occorre che metta i punti sugli i e cominci dal principio.

Dirò dunque che la Società Ambrosio aveva due consiglieri delegati: Arturo Ambrosio si occupava del teatro e della produzione, Alfredo Gandolfi amministrava l'azienda e curava lo smercio delle pellicole. Orbene, in quell'anno per quanto si lavorasse sodo, e di frequente pure la notte, non era possibile soddisfare alle richieste, che piovevano da tutte le parti del mondo.

La posta scaricava, due volte al giorno, sacchi di corrispondenza: non dico il mucchio di cartaccia che via via s'inalzava sulla tavola del mio scrittoio. Tutti i liceisti del terz'anno e le commesse dei botteghini e i giubilati dell'esercito si facevano lecito di scrivere all'onorevole Stabilimento Cinematografico, suggerendo idee stupendissime, esponendo trame di romanzi, esibendo novelle, drammi e tragedie. Smania epidemica, ottava piaga d'Egitto. Tanto piú che non c'era né via né verso di ricavare da quel ciarpame un costrutto di qualche valore.

Basta, una mattina il buon Gandolfi (era un gentiluomo affabile e cortese e tutti gli volevamo bene) mi chiamò nel suo ufficio.

— Scommetto, mi disse, che stava ancora leggendo la posta. Magra, vero?

Risposi: — Magra no, arriva a sacchi. Ma è un bel fastidio di tutti i giorni dover leggere tante proposte sceme, beccando poi nulla di nulla. Eppure, ogni mese, i sei temi bisogna tirarli fuori.

— Oggi un piccolo aiuto glielo do io.

E mi porse un fascicoletto manoscritto.

— Legga... E mi creda, aggiunse subito, come s'accorse che increspavo la bocca a un sorriso d'incredulità, c'è qui una vera trovata originale. Legga, legga.

La trovata c'era, non solo originale, ma d'effetto sicuro, da farne una film della « Serie d'oro ».

— Sí, mi ragguagliava il direttore amministrativo, mentre finivo di leggere il manoscritto, me l'ha portato uno studente del primo anno di lettere. M'è parso un buon soggetto. Gli ho dato cinquanta lire. Ma forse son pochine.

E io: — Lo sa, gli rispondevo, che c'è stoffa d'ingegno in cotesto ragazzo? Certo, la trovata centrale è ottima, di vero artista. Non c'è che dire, un piccolo Sardou... E che bel titolo: *Pianoforte silenzioso!*

E, senz'altro, mi misi attorno alla sceneggiatura. Ma volgendo e rivolgendo la breve storia, il contorno, chiamiamolo cosí, della trovata mi quadrava poco. Piú ruminavo dentro il capo l'unità del tema, piú mi convincevo che, non c'era versi, qualcosa non s'attagliava, non faceva lega: peggio, contrastava addirittura.

Ma, innanzi tutto, importa che vi racconti quest'argomento. Eccolo in poche parole:

« *A Varsavia, sotto l'oppressione russa del 1830. Fra torbidi e feroci repressioni Sonia e Boris si amano disperatamente. Ma guai alla soave fanciulla se il conte Zaroscki, ardente patriotto, venisse a sapere che l'adorata nipotina si strugge per i begli occhi d'un ufficiale dei cosacchi! Cosí i due giovani si amano in silenzio, di lontano, chiudendo nel cuore un sogno che non s'effettuerà mai. Appena si vedono alle serate dell'Opera, o cavalcando al Parco, o in chiesa la domenica... e come arrossí da capo a' piedi la dolce fanciulla quella mattina che l'ufficiale osò porgerle l'acqua benedetta!*

A Varsavia intanto si odia e si cospira: per tutto, nelle bettole e nei caffè, nelle stamberghe e nei palazzi. L'ora della riscossa è vicina.

E il dramma scoppia improvviso. Mentre nel salone del conte Zaroscki i capi della rivolta fanno gli ultimi accordi e preparano le armi, una voce li agghiaccia:

— I cosacchi!

— Zitti e tranquilli, ammonisce subito il conte, e le armi qua, dentro il pianoforte. Presto!

Sonia apre sul leggio il primo foglio di musica che le capita fra le mani, Zaroscki mastica fra i denti:

— Se non le trovano, fra poco le sentiranno... e già i cosacchi arrivano: eccoli.

Indovinate un po' chi li comanda? Ve lo dico io, Boris, il bell'ufficialetto. Il quale annunzia: — Ordine di perquisizione. Poi al vecchio sergente: — Raska, mettili tutti in anticamera, faccia al muro e mani in alto. E ai cosacchi: — E voi cercate bene e per tutto. Via!

Ora Boris e Sonia sono soli nel grande salone. La fanciulla trema come una foglia e non osa alzare gli occhi; ma, come in sogno, sente una voce, che prega: — Signorina, vuol sonarmi questa canzone che mi cantava la mamma? E la mano dell'ufficiale accenna il foglio sul leggio.

La povera Sonia perde il senno e la memoria, non sa piú dove sia, che fa, posa le dita sui tasti, preme l'accordo... Una corda vibra, un'al-

tra si strappa; ma il piano rimane muto. E Sonia, rientrata in sé, quasi vien meno dalla paura.

Ohimé! Boris ha capito: di botto alza il coperchio, lo rinchiude adagio, guarda fisso la fanciulla; e il dolore gli altera il volto. Poi si scote, apre la porta, chiama:

— Raska! E ai cosacchi, che tornano dall'inutile perquisizione grida: — Non avete trovato nulla, idioti! Ancora una falsa delazione. Andiamo!

Scocca l'ora della riscossa. Ai rintocchi di mezzanotte le campane sonano a martello. I cospiratori corrono al pianoforte, ne tolgono le armi, scendono a combattere nella strada.

La lotta s'impegna accanita.

E il primo a cadere è Boris, l'ufficialetto dei cosacchi. Muore proprio lí, davanti al palazzo Zaroscki, fra le braccia di Sonia, che grida disperatamente ».

Giulebbe, d'accordo; panna montata, sissignori; racconto mensile, non dico di no. Ma *allora,* il pubblico i soggetti li voleva cosí.

Oggi avete palati di bronzo, cotti dal vischi, leggete Hemingway e Miller, v'invasate dei gangster e delle donnacce. Non ho nulla da opporre; solo dico che *allora* la gente aveva morvido il palato, beveva gassose e granatine al selze, leggeva « Cuore » e « I promessi sposi » e le armi le tollerava appena in mano ai guerrieri e agli eroi.

Ragion per cui la trama del *Pianoforte silenzioso* mi garbava in pieno, sicuro, com'ero, di cavarne un soggetto co' fiocchi. Tuttavia quella Varsavia non riuscivo a digerirla. Chi ha mai visto un cosacco tanto mellifluo e vagheggino? E la canzone della mamma: signorina, me ne sona una strofa? E l'acqua benedetta: tutte le feste al tempio?... No, davvero, non potevo infilar tante grullerie. Due giorni me le rimuginai in testa; in capo ai quali salto il fosso. Varsavia diventa lo Stato della Chiesa, Zaroscki cambia l'*...oscki* in *...etti* e si fa carbonaro, Sonia s'ingentilisce in Giacomina, l'ufficialetto Boris diviene il bel Faldi per la fanciulla, il vile rinnegato per il conte nonno, Raska prende il nome di Schutze, i cosacchi si nobilitano in gendarmi pontifici e i cospiratori buttano le casacche impellicciate per indossare le cappe all'italiana.

Dopo di che ciascuno andò al suo posto. E la sceneggiatura filò col vento in poppa. Le prime parti vennero assegnate a Luigi Maggi, Lidia De Roberti, A. A. Capozzi e Vaser Ernesto. Quando fu il suo turno, il *Pianoforte silenzioso* « passò in lavorazione », ne seguí i diversi gradi dal teatro di posa al montaggio del negativo, dalla pubblicazione nella « Serie d'oro » alla vendita e al noleggio. Ebbe un certo successo e, alla fine del salmo, portò un buon guadagno alla Casa produttrice.

In ultimo subí la sorte comune a tutte le pellicole: cadde nel dimenticatoio.

E fu allora che successe il fattaccio: lo scrittore Eugenio Checchi querelò la Società Ambrosio per plagio del suo bozzettto *Vigilia d'armi* pubblicato sulla Rivista « Il Secolo XX » di Milano.

Quel fulmine mandò in subbuglio tutta la tribú della pellicola. I soggettisti presero il bruno: io, povero chiappanuvoli, aperto il « Secolo XX » alle prime righe mi sentii venire i bordoni: finito di leggere, battevo la febbre. — O triplice stordito, mi rampognavo; vedi un po' che bel lavoro hai fatto! E ti credi, o citrullo, soggettista di grido. Lo studente, lui sí, aveva camuffato a dovere il bozzetto del Checchi, trasferendo il dramma e i personaggi del nostro Risorgimento — cosí come sono in *Vigilia d'armi* — nella Polonia russa. Coi suoi cosacchi e i Boris e le Sonie e l'...oscki e l'...aska e tutto il ciarpame di laggiú, di sicuro l'avrebbe passata liscia. Ma tu, seguitavo a biasimarmi, tu, vero gonzo, ti credi d'aver il diavolo in testa, cerchi il pelo nell'uovo, sofistichi su tutto e, gnocco di tre cotte, riduci ogni cosa com'era prima. Si può essere piú merlotto di cosí? Ora il Checchi (Tom) ha buon gioco, querela tutti quanti, e lo studente e Gandolfi e Canonica e te, e vi trascina in tribunale a sentirne delle belle.

Cosí fu.

« *Il pubblico dibattimento* — scrive l'avvocato Soro — *si celebrò avanti la IX Sezione del Tribunale di Roma nelle udienze del 15 e 16 maggio 1912. Tutta gremita di pubblico eccezionale, curiosissimo, attento. Il Checchi si costituisce parte civile, assistito dagli avvocati Gabrielli e Ferrara. La difesa è rappresentata da tre giovani avvocati: Porrone e Mazza di Torino e Soro di Roma. Sul banco degli imputati sono Arrigo Frusta, volto roseo e paffuto, sorridente, irrequieto, e il cav. Gandolfi... Contumace lo studente... Assente Canonica* ».

La vigilia, il gran Barattolo m'aveva ammonito:

— Ohiné! Guagliò, mi raccomanno, stattenne cheto, cheto, mogio, mogio... sennò rovini te e tutti quanti. Sarebbe 'na bella fregatura!

Ma su quel banco, fra quei muri massicci del nuovo (allora) palazzo di Giustizia, in mezzo a quel pubblico affollatissimo, Frusta, *volto roseo e paffuto*, si sentiva soffocare ed era irrequieto davvero.

Pensate un po': trovarsi a faccia a faccia con Ferdinando Martini perito d'accusa, Martini, letterato di gran nome, celebre autore drammatico, ex ministro della pubblica istruzione, ex governatore dell'Eritrea! C'era di che inquietarsi sul serio.

Autorevole ed illustre — racconta Soro — *Ferdinando Martini sale sulla pedana: alto, diritto, elegante, sorridente. Ha la sensazione della*

curiosità, dell'attesa, della deferenza, dell'ammirazione che desta la sua presenza... S'inchina e giura.

E, Giove tonante, incomincia a parlare. La sua perorazione è crudele, stringata e non lascia scampo: — *Il dramma del Checchi,* afferma, *s'impernia su tre situazioni: le armi nascoste nel piano, la generosità dell'ufficiale, la sua morte sotto i colpi delle armi stesse... Tre situazioni esattamente riprodotte dalla cinematografia.*

Giusto, non contesto il fatto — rimugino dentro il cervello — ma perchè me ne attribuite la colpa? L'ho contraffatto io il bozzetto? Ripete l'accusa: — Tu lo conoscevi: l'hai riportato a testo originale. — Io non ne sapevo nulla, rimbecco. — Sei il direttore dell'ufficio dei soggetti. Dovevi saperlo.

Barattolo intanto non mi toglie gli occhi di dosso. A volte giunge le mani; a volte si preme il dito sulle labbra. Mi salta in mente dal fondo della memoria la scena della « Madame Sans-gêne » di Sardou, quando Fouché apre e chiude la tabacchiera, che è il segnale convenuto per tener a freno la focosa marescialla. La quale, a un certo punto, non ne può piú e si sfoga a sua voglia, mandando Fouché e la tabacchiera a farsi benedire.

Pure io, a un certo punto, osai interrompere il Giove tonante.

Un oh! di stupore s'alzò dalla paltea, indignata per l'ardire dello sfacciato Carneade. E il Presidente mi riprese con severe parole.

Ma la fregatura non venne; al contrario, ci mandarono assolti.

Che strippata quella sera al Gobbo di Trastevere: e che beuta!

Passò piú di un anno. Poi il 9 gennaio del 1913 la Corte d'Appello, come avviene di solito, riformò la sentenza e condannò il cireneo Arrigo Frusta a duecento lire di multa e i responsabili civili alla rifusione dei danni. A sua volta la Cassazione non trovò niente che ridire.

E cosí fu « *risolta in modo perspicuo la nuova elegante questione di diritto: dell'applicazione della legge sui diritti d'autore alle riproduzioni cinematografiche* ».

Dopo di che Eugenio Checchi mi rilasciò una dichiarazione scritta con la quale « *riconosce la mia piena buona fede* » e afferma che la sua convinzione è « *giustificata dalla conoscenza che egli ha potuto formarsi delle qualità personali del Frusta e del suo passato di pubblicista e di autore* ».

E ora... stretta la foglia, larga la via, dite la vostra che ho detto... Invece no: la storia continua.

Come di certe sinfonie all'accordo finale ne succede sempre un secondo piú rumoroso e poi un altro, flebile flebile, e un altro ancora, solenne, pure qui la musica continuò. E venne fuori la farsa, il piú buffo caso che si potesse immaginare: si scoprí — contemporanea-

mente alla pregevolissima sentenza della Cassazione — un racconto dello scrittore De Renzis, pubblicato fin dal 1885, nel quale si contengono le tre famose situazioni essenziali del *Pianoforte silenzioso* e della *Vigilia d'armi* cioè le armi nascoste nel pianoforte, la generosità dell'ufficiale, la morte procurata dalle stesse armi [1].

Che dolce sorpresa! E chi se l'aspettava? Mi parve di toccare il cielo col dito. E la smania della rivincita mi coceva la pelle.

Ma i magnati dell'Ambrosio ne avevano piene le tasche e non ne vollero sapere.

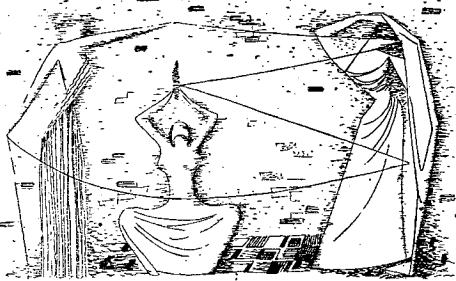
La storia del pianoforte silenzioso era finita.

* * *

Però quel Checchi, eh? a dargli credito...
E il grande Martini... a pigliarlo in parola!

Arrigo Frusta

---

(1) Nel 1914 mi capitò fra le mani un giornale *Il Capriccio* dell'11 Settembre 1910. C'era un racconto intitolato: «La Canzone della mamma». Anche lí congiurati, armi nel pianoforte, tenentino generoso, morte procurata da quelle armi, eccetera eccetera. Recapitoliamo: 1. *Il pianoforte* di De Renzis - 2. *Vigilia d'armi* - 3. *Il pianoforte silenzioso* - 4. *La canzone della mamma*... Che cibreo! E io in berlina a prendermi del pirata.

La provincia nell'ultimo cinema italiano

Che la provincia italiana abbia fino ad ora fatto delle comparse sporadiche e occasionali nel nostro cinema; e che tali poche comparse testimonino di una insufficiente presa di contatto da parte dei nostri registi con i problemi e con la vita della provincia, sono verità che difficilmente si possono contestare. C'è stato, sí, l'episodio di *I vitelloni*, ma si tratta di un episodio limite, una eccezione che da una parte conferma la regola e dall'altra denuncia i limiti ed i pericoli di un atteggiamento ancora arretrato e precritico nei confronti di quella che è la zona non solo quantitativamente piú ingente, ma anche culturalmente e civilmente determinante della vita italiana. Dei *Vitelloni* parleremo piú tardi. Sarà bene ora cercare di individuare le ragioni dell'inerzia del nostro cinema verso la provincia. Guardando alle direttrici di sviluppo della nostra letteratura nazionale dall'Unità in poi possiamo osservare in primo luogo che tale letteratura manca di una solida tradizione in senso provinciale: ragioni ovvie di carattere storico hanno fatto sí che la giovane vita dello stato italiano si concentrasse ai vertici e ai vertici si portasse la cultura, lasciando in ombra il sottofondo provinciale dell'appena sorta società italiana. E la situazione della provincia è rimasta immutata anche quando la reazione centrifuga, manifestatasi nelle forme del verismo e del populismo, si è maturata in senso dialettale. La nostra letteratura ha creato notoriamente un vuoto al centro e la provincia ne ha fatte le spese. Tale carenza si è andata poi successivamente aggravando a misura che veniva a definirsi e solidificarsi la fisionomia topografica del paese, nei suoi tre nuclei basilari: la città, la cittadina di provincia, la borgata. Il cinema italiano non poteva non risentire di questa eredità culturale. Ne ha risentito e continua a risentirne, malgrado il neorealismo. Al punto che *I vitelloni* ha potuto costituire una novità, per le aperture che contiene verso zone inesplorate della vita italiana. Volendo istituire un raf-

fronto, è agevole comprendere che per il cinema francese la questione si pone su di un piano ben diverso. Anche qui, attraverso la mediazione della letteratura, giocano ovviamente fattori storici che è inutile sottolineare: un intenso e prolungato passato feudale unitario ha inciso evidentemente sulle capacità di espansione interna della cultura francese favorendo un processo di assorbimento integrale della storia nazionale in tutte le sue componenti e in tutti i suoi stadi di sviluppo. Poco prima della nascita del cinema la provincia francese è stata indagata in lungo ed in largo dai Flaubert, dai Maupassant, dagli Zola. E questa tradizione continua tuttora nei minori, come Simenon. Ma la situazione, in Francia, è diversa anche per altri motivi fondamentali: che la sola città francese sia Parigi è certo un paradosso, ma è vero che il termine provincia serve a designare, in Francia, una zona enormemente piú vasta che non in Italia: grosse città francesi appartengono infatti per cultura, per storia, per modo di vita alla provincia. Il panorama italiano è invece, grazie alla tricotomia accennata, notevolmente sfumato e variato. Anche in Francia fu squassata, da *Le corbeau di* Clouzot, una convenzione sulla provincia: quella idilliaca, anche se greve, di Pagnol. Ma il film non presentò un materiale inedito; si valse di una diversa ambientazione per accentuare il risalto dei mali già conosciuti della società francese. Eppure esistono, oggi, segni indicativi nella letteratura e nel cinema che la provincia troverà i suoi adeguati interpreti. Inutile esemplificare: quanto al cinema, quello che ci interessa, basterà rilevare la presenza di un *I vitelloni,* come piú recente risultato, e richiamarci agli impulsi che furono alla base della fioritura neorealistica. Non dimentichiamo, infatti, che la scoperta neorealistica fu prima di tutto una scoperta scenografica, intendendo con questo termine qualcosa che va al di là della esigenza tecnica e formale; fu una rivolta contro i telefoni bianchi e la scipitaggine mondana degli ambienti altoborghesi. Fra le immagini meno periture di opere come *Quattro passi fra le nuvole* e *I bambini ci guardano* sono quelle che avvolgono certi mastodontici edifici di periferia, brulicanti alveari di umanità popolare, che per la prima volta aggredirono i fotogrammi del cinema italiano. Dalla periferia e dai quartieri popolari alla provincia il passo era breve: *Ossessione* di Visconti ci portò fra le assolate rotabili padane, colse alcuni squarci di folgorante novità in città di provincia come Ferrara e Ancona. La presa di contatto era ancora meramente fisica, ma intanto gli occhi cinematografici si erano aperti su di una porzione fino allora negletta del paesaggio italiano. *Ossessione* fu un risultato logico della rivolta scenografica che è alla base del neorealismo. Quanto alla fioritura immediatamente post-bellica, era logico che nascesse e si svi-

luppasse al di fuori di discriminazioni ambientali: la tragedia della occupazione fece dell'Italia un paesaggio uniforme, dominato indistintamente dai ruderi e dalla macerie; l'acme drammatico che dette linfa ai film di allora coinvolse tutte indistintamente le zone della società italiana che per un momento si trovò ad avere un volto solo, univoco a presentare un'uniforme immagine di dolorante, sconvolta umanità. Ma negli anni seguenti, quando il riassestamento sociale imponeva nuovi angoli di visuale e doveva favorire altri interessi, il cinema italiano si dimenticò dell'apertura viscontiana e continuò ad ignorare la provincia. Non è con questo che diamo, ovviamente, un giudizio di merito sulle strade percorse dal nostro cinema recente che ha toccato risultati importanti sul piano, per esempio, di una interpretazione sempre piú esatta di certa realtà paesana, contadina e genericamente periferica. Si vuole soltanto sottolineare la persistente indifferenza dimostrata dai nostri autori verso la provincia, nell'accezione esatta che deve avere da noi. Il neorealismo, insomma, che ha saputo riscattare la realtà paesana dal folclorismo ed ha anche dato lucide occhiate a certi ambienti borghesi e aristocratici, non aveva scoperto, fino a *I vitelloni*, la provincia. Il problema della quale è legato, nel cinema italiano, al problema di un generale approfondimento di temi: è legato, soprattutto, al problema della presenza cinematografica di una classe, quella della borghesia media e piccola, che costituisce l'ambiente umano predominante nella provincia. E' notorio come il cinema italiano non abbia mosso in questo senso che passi incerti: tutte le volte che il nostro cinema si è portato presso ambienti e personaggi di questo tipo abbiamo assistito alla rimasticatura di luoghi comuni e di pregiudizi, quando non ad arbitrarie e polemiche deformazioni. Dominano ancora, per esempio, le tradizionali equazioni provincia-torpore intellettuale, provincia-noia, provincia-aridità e via dicendo: è naturale, che su questa strada, non si riesca ad andare oltre ad una concezione della provincia come fondale di repertorio, come cornice di comodo. A lungo è mancato chi a questa provincia guardasse con animo sgombro e con interesse profondo, che della provincia italiana sapesse penetrare dialetticamente il carattere di estrema complessità. Le suggestioni orecchiate e i pregiudizi di lontana derivazione romantica hanno impedito per lungo tempo che la provincia venisse scandagliata con consapevolezza e responsabilità. Che il mondo provinciale non offra materia di pronta suggestione drammatica è un fatto, ma è questa semmai una ragione perché esso costituisca il banco di prova delle sempre piú affinate capacità realistiche del nostro cinema. *I vitelloni* ha addirittura dimostrato una cosa: che il mondo di provincia nonché avere caratteristiche sue peculiari, ha il potere anche di deformare a suo uso interno

gli elementi del vivere quotidiano, sicché in provincia tutto acquista un suo tono particolare. Il film di Fellini è di quelli che hanno valore di manifesto polemico; per questo abbiamo detto che non è importante in sé quanto per le prospettive che apre al cinema moderno. Esso è il primo, nella storia del film italiano, in cui l'ambiente della provincia assuma un peso ed ua dimensione autonomi, sia soggetto e tema. La provincia, qui, non viene osservata attraverso i protagonisti, ma dallo esterno, in maniera obbiettiva, al di fuori di deformazioni psicologiche.

L'occhio di Fellini è infallibile nel renderci certi momenti della vita di provincia ed alcuni brani del film appaiono di grande intensità descrittiva e riassuntiva di una condizione umana. Eppure anche *I vitelloni,* risultato limite a tutt'oggi di un serio impegno registico nei confronti della provincia, denuncia da una parte certi residui di convenzionalismo della generale opinione sulla provincia cui anche Fellini ha talvolta ceduto, e dall'altra i pericoli che sono insiti nella particolare visione di Fellini.

Alcuni episodi, che rappresentano fra l'altro veri e propri cedimenti di gusto, testimoniano di prevenzioni antiquate. Sono gli episodi in cui Fellini dispiega certo suo acre umore vignettistico non ancora ben sedimentato e in qualche modo astratto. L'impianto stesso del film, poi, quel suo dispiegarsi in serie che, a guisa di mosaico, tendono ad una resa unitaria dell'ambiente, rivela un indiscriminato e totale impiego del materiale inedito e quindi un atteggiamento distaccato e non partecipe. Si potrà obiettare che tale limite era insito nella scoperta stessa di Fellini nel senso che la novità dell'ambiente imponeva di per sé una descrizione quasi didascalica. Ciò non toglie che il film di Fellini dimostri ancora una volta quanto lavoro è ancora da fare per pervenire ad un approfondimento della vita provinciale dal di dentro, per attingere un'interpretazione meno dispersiva, piu fusa. La provincia, insomma, deve uscire dal limbo delle curiosità da cui nemmeno la scoperta felliniana è riuscita a riscattarla.

Prima di *I vitelloni,* ripetiamo, la provincia era pressoché ignorata dal cinema italiano. C'era stato un film, di poco anteriore, il cui titolo aveva fatto molto sperare, *La provinciale.* Da un regista letterato come Soldati ci si poteva aspettare un'interpretazione non banale della realtà provinciale. Speravamo, soprattutto, che Soldati sarebbe riuscito a filtrare, attraverso la sua densa cultura letteraria, il dato ambientale costituito da una città tipo della provincia italiana in modo che l'immagine risultasse sistemata entro una cornice non effimera, liberata di scorie coloristiche o di facile costume. Ci attendevamo, insomma, una visione della provincia in certo modo « classica ». La speranza andò malamente delusa. Non che il film non abbia i suoi, e notevoli,

pregi, ma è proprio nella descrizione del mondo provinciale che denuncia i suoi limiti. Si dirà che il film di Soldati è altra cosa dal racconto di Moravia, dal quale si distacca proprio per una maggiore, voluta genericità ambientale, interessando prevalentemente al regista di inserire in un clima moderno un tessuto psicologico di antica origine romantica. Ma anche questo non serve a giustificare l'approssimazione con cui nel film sono date sporadiche e sbadate occhiate a quella che, bene o male, vuole essere la cornice del racconto. Soldati non è andato oltre a flebili notazioni d'atmosfera e a gratuiti effetti di colore (la banda musicale che saluta la promozione dell'ingegnere). In *La provinciale* la provincia è assente.

Procedendo a ritroso ci imbattiamo in un film come *Il cappotto,* dove l'aver preso a cornice ambientale la città di Pavia, peraltro non nominata nel film, non ha voluto dire certamente portare un serio contributo allo studio della provincia. Tale ambientazione deve essere stata suggerita a Lattuada dallo scrupolo di trovare un possibile equivalente dell'atmosfera gogoliana. Cosí Pavia si è imposta per certe sue caratteristiche topografiche (le viuzze, il ponte sul Ticino, le brume costanti) come la sede piú adatta per ospitare l'angustia dell'intristito personaggio. La scelta, quindi, è stata dettata da una esigenza meramente scenografica, al di fuori di qualsiasi impegno in altro senso.

La provincia compare poi in altri film in maniera del tutto occasionale. In *Art. 519 codice penale* di Leonardo Cortese la città di Lucca (la stessa di *La provinciale)* è presa a sfondo di torbide odissee giovanili. Ma a parte qualche felice intuizione circa i passatempi domenicali di certa gioventú borghese, il film non presenta nessun elemento interessante ai fini del bilancio che andiamo facendo.

Illuminazioni forse piú concrete contiene *E' primavera* di Castellani: la Catania di questo film è suggerita con notazioni dense e ammiccanti (pensiamo soprattutto alla domenica afosa del soldato, punteggiata di significativi incontri con certo, tipicamente provinciale, torpore festivo); ma anche qui non si è andati oltre alla intuizione impressionistica, esaurita in se stessa.

In questa sede non può rientrare un discorso sulla cittadina siciliana di *Anni difficili*: essa è vista troppo in funzione della tessitura polemica del racconto e nella prospettiva di quella particolare e irripetibile congiuntura. Zampa, comunque, lavorò nella direzione piú facile, esasperando in senso macchiettistico il colorito e variegato materiale umano di Brancati.

L'attenzione rivolta dal nostro cinema alla provincia, dal dopoguerra in poi, è tutta qui. A meno di non voler considerare per buono il tentativo di un Malaparte che, ambientato il suo film nella Val

d'Orcia senese, non ha trovato di meglio che « inventare » usi, costumi e riti. I risultati sono noti: la Montepulciano di *Cristo proibito* non trova riscontri possibili nella realtà toscana di nessuna contrada.

Il bilancio, come si vede, non è incoraggiante o almeno non lo era fino a *I vitelloni,* ché, certamente, il film di Fellini rappresenta un colpo di mano importante, fecondo di sviluppi.

Se la maturità di una cinematografia si misura anche dalla capacità che dimostra di approfondire tutta la complessa realtà che la circonda, proprio non si vede come il cinema italiano che ha saputo fornire immagini non caduche di una drammatica realtà storica recente debba poter eludere il problema della provincia, rifiutandosi a quel compito di approfondimento in estensione che, fuori da ogni polemica contingente e da interessati problemismi, resta il suo primo, immediato compito.

Franco Rossetti

Variazioni e commenti

"Nel bosco": un incontro tra cinema e poesia

Molto si è discusso, in sede teorica, sui rapporti di linguaggio intercorrenti tra cinema e letteratura; ma raramente ci si è chiesti come mai non sia ancora apparso, da qualche parte, quel che si dice un bel lavoro letterario, ispirato dal cinema.

Arte in pochissimi casi, per la sua stessa organizzazione strutturale, il cinema è innegabilmente il piú importante fenomeno di costume contemporaneo, poiché si è andato insinuando nella vita dell'uomo moderno senza darlo a vedere, tanto profondamente da stimolare idee, sensazioni, immagini. Dalla visione di un film si ricava sempre qualcosa, anche se non sempre in modo chiaro, che ha la sua importanza nella evoluzione psicologica individuale.

Tutti gli scrittori sanno benissimo queste cose, ma pare quasi che essi abbiano paura di servirsene nello sviluppare lo studio interno dei personaggi, di cui han preso a narrare gli avvenimenti. Son capaci di servirsi di annotazioni astratte, rese banali dall'uso, di intuizioni rarefatte, ma mai di un tale materiale, forse perché, apparentemente tanto facile, alla resa dei conti risulta difficilissimo da sistemare, ed è quindi preferibile rigettarlo dalla memoria.

E' questo, forse, il motivo per cui a quella mezza dozzina di romanzi, alcuni buoni, altri meno, in cui si parla di cinema — e di cui meriterà, un giorno o l'altro, fare un'analisi approfondita — tanto raramente si sia aggiunta qualche pagina di versi.

Se non fosse per l'incontro di Saba con Charlot, per qualche « parola in libertà » dei futuristi, ed ora per il poemetto di Parronchi « Nel bosco », il solo risultato concreto, artisticamente parlando, dello incontro tra cinema e poesia sarebbe costituito dalle poesie in cui Max Jacob ricordò una miracolosa apparizione del volto di Cristo sullo schermo.

Il cinema, con « Per strade di bosco e di città » (Vallecchi, 1954),

comincia a pagare i suoi debiti con la letteratura, e, dopo aver ingoiato tanti romanzi, dà un poemetto, ispirato da un film, alla letteratura.

Il primo stimolo a questa composizione nacque in Parronchi dalla ammirazione per la suggestione formale e per la raffinatezza pittorica del film giapponese Rashomon, *il cuo autore, Kurosawa, riallacciandosi alla tradizione paesaggistica del suo paese, tratta ogni particolare con cura minuziosa, ricercando l'anima dietro il volto, sia del personaggio, che del paesaggio in cui il primo si muove.*

La pittura giapponese usa infatti una scenografia autonoma, evidente di per se stessa, non concepita in funzione del personaggio. Non esistono uno sfondo e un primo piano, ben distaccati, da trattarsi con cura diversa, ma due motivi, d'eguale importanza. Kurosawa si serve di questo stesso modulo.

« Me ne andavo a far legna nel bosco » racconta il boscaiolo; l'autore, con movimenti di macchina lentissimi, scopre la selva nei vari aspetti, con un volto fermo, estraneo all'ansia, al « fuoco » degli uomini.

Il sole batte sulle foglie e si rifrange di ramo in ramo. Tutto si anima, ed è presente con un proprio significato. Il bosco, impassibile spettatore, attende, e mai viene impiegato per spiegare l'agire dei personaggi.

Questi gli stimoli che hanno spinto Parronchi a poetare; ma all'atto della scrittura, la sua civiltà culturale l'ha portato a sottendere il dato ambientale, rarissimo, a quello psicologico. Pertanto il bosco è illuminato da un solo colore, in stretto rapporto alle passioni, da poco scatenatesi. Come questi versi:

> « ... Intanto il vento
> trascina i rami senza fine e sopra
> piove il sole, e la luna e il tremolio
> delle stelle, e si scioglie l'uragano
> con fragore e bagliori e tutto inonda
> e scroscia ininterrotti giorni, a furia
> al fiume in mille rivoli portando
> melma e tronchi. Poi batte il sole a lungo
> e secca sulle foglie morte ».

Il paesaggio è senza una sua anima, ma le passioni degli uomini lo colorano. Fin dall'inizio lo spirito di Kurosawa è assente; il lavoro di Parronchi è una ricreazione autonoma su personaggi e fatti altrui.

Anche nel trattare i protagonisti dell'enigma il tono è diverso. Al gesto è sostituito il moto dell'animo, riflesso sul volto, scrutato nel cuore. Il poeta non si cura solo di ridurre, di pulire, ma di cogliere l'essenziale, rifacendo il corso dall'interno, e non partendo dal gesto, dal grido, come fa il regista, per giungere al significato psicologico.

Due vie diverse per arrivare allo stesso risultato. Parronchi usa un modulo che è il riflesso medesimo della sua formazione culturale. Si è andato, infatti, formando negli anni dell'ermetismo fiorentino, in cui un nuovo linguaggio, nato in corrispondenza di sentimenti macerati in una sofferenza incorporea, diede vita a un movimento poetico che rivelò, sotto alcune oscurità formali — che resta la sua tara fondamentale — una parte non piccola di verità. A distanza d'anni, la sola osservazione che si possa fare agli ermetici è d'essersi lasciati eccessivamente suggestionare da una sofferenza un po' astratta, e di mancare talvolta di un sincero dolore. La guerra produsse in loro una evoluzione umana, che spesso diventò estetica. Dapprima fu il silenzio per la poesia, paurosa di interloquire in tempi che parevano fatti solo per la morte. Tutto pareva perduto, a volte anche la speranza, ma non la pietà. « Forse il cuore ci resta, forse il cuore » osservava Quasimodo. Ed è nell'amore e nella pietà che i migliori si salvarono. Anche Parronchi. Sia « L'incertezza amorosa » che « Per strade di bosco e di città » sono intessute d'amore e di pietà. Infatti, ad ogni passo, oltre le impressioni che si pietrificarono in immagini, in ricordi chari — in « Week-end » il paesaggio d'Ancona si distende ad accompagnare un incontro amoroso — prende ed afferra una decisione e una chiarezza morale. Se è importante il ritorno, nella nostra poesia, al racconto, al discorso disteso e meno ellittico e allusivo, è piú importante la meditazione profonda che si insinua nei fatti. E, soprattutto, importa il modo di capire i personaggi, piú che giudicarli, e il sentimento nuovo, sofferto, che si fa luce.

Ogni personaggio del dramma è compianto. Per primo Takehiro.

> « e però è triste il volto di Takehiro.
> E' il passato che preme ora il silenzio
> di questo suo viaggio, perché è triste
> portarsi dietro un carico di giorni
> felici... ».

Per secondo il brigante.

> « Anche la vita del bandito è triste
> perché non ha tutto quel che s'immagina.
> Non tutto, anche un bandito si può prendere ».

E, infine, anche la donna è capita dal poeta.

> « E lei che fa, presso il fiume rimasta
> sola? A che cosa pensano le donne
> quando son sole e aspettano? Non pensa
> nulla perché sa tutto. Sa che gli uomini
> corron dietro ai fantasmi, sa che giuocano
> sempre a qualcosa, forse, perché, dentro,
> un fuoco troppo vivo s'addormenti ».

Dal ritratto, sempre allargando il quadro, e ficcando piú addentro la vista, si giunge ad alte significazioni morali.

Tackehiro è stato ucciso.

Ognuno, anche il morto, si accusa del delitto. Chi mai avrà mentito?

> « la giustizia degli uomini non sa
> per quali vie scendere a ritrovare
> il vero. Tanto in basso è già discesa.
> Né per le tortuose vie del cuore
> umano sarà mai chi la conduca ».

Parronchi, come Kurosawa, risolve l'enigma con una amara risposta. Ognuno è colpevole, perché « l'uomo ha tutto corrotto ». Parronchi perviene alla conclusione, non con compiacenza, ma con pietà, che è sempre l'inizio di un superamento ed è la faccia esterna dell'amore: pietà per il destino umano che non potrà essere sempre legato ad un orizzonte opaco.

Il congedo del poeta non è, quindi, quello del regista, che si apre, al termine di Rasciomon, *ad una nota elegiaca, tenuta tanto lungamente nascosta da fiaccarsi, rompersi sotto il peso delle immagini precedenti, soverchianti il nostro pensiero. In Parronchi anche la chiusa è necessaria, coerente, dà la misura di una voce dolente, ma, nella consapevolezza, già pronta al superamento.*

Francesco Bolzoni

L'importanza di esser franchi [1]

Ai critici cinematografici che han partecipato al dibattito promosso da Brunello Vigezzi sulle colonne di « Critica Liberale » è accaduto di comportarsi come quel conferenziere cechoviano che invece di parlar male del tabacco mette a nudo la propria misera condizione familiare ed umana. Ché in verità quasi tutti gli intervenuti — e ve ne furono di autorevoli come il Castello, il Di Giammatteo, il Barbaro — non

(1) I nostri lettori potranno meravigliarsi di una cosí viva incidenza, attraverso la nota di Fabio Rinaudo, in un clima polemico che « Bianco e Nero » non ha mai considerato degno d'interesse. Ad essi appariranno citati per la prima volta sulla nostra rivista periodici e nomi che abbiamo sempre giudicati indicativi di presunzione, di assenza d'idee e di vacuo snobismo. Tuttavia, poiché alcuni atteggiamenti di certa cosiddetta cultura cinematografica hanno influito in maniera nefasta soprattutto nella formazione dei giovani e Rinaudo, oltre che a rappresentare le nostre idee, è un giovane libero e attento, abbiamo voluto pubblicare il suo articolo, augurandoci — per il buon avvenire del cinema italiano — che siano molti i giovani studiosi e amanti dell'arte cinematografica che la pensino come lui, scevri di miti e di rinnovate rettoriche (N.d.R.).

solo scrissero con sconvolgente sincerità ma allargarono il tema della discussione, ponendola sul piano piú vasto dell'esame di coscienza e delle inequivocabili prese di posizione. Il che forse dispiacque al Vigezzi le cui intenzioni, partendo dalla ormai famosa revisione *di Aristarco erano, come vedremo, quelle di far confermare che* la critica va a sinistra. *Nel porre il problema fin dal primo numero della battagliera rivista dei giovani della sinistra liberale, egli aveva in realtà collocato un bel punto di domanda dopo la frase che noi abbiamo messa in « tondo ». Ma era una di quelle interrogazioni che i latinisti chiamano retoriche: non si può negare che gran parte della critica cinematografica italiana stia a sinistra; quel che bisogna vedere è che cosa per* sinistra *si intenda e se questo termine, oggi cosí facilmente confuso con* progressista, *possa a questa critica attribuirsi. Stando a sinistra, ed in una certa maniera — in altri termini — la critica assolve i suoi doveri verso il pubblico e verso l'arte del film, oppure no?* E *questa critica ha il diritto di chiamarsi tale, oppure no?*

Non è nostra intenzione riassumere qui i termini di una discussione che è stata lunga e talvolta anche aspra. A *noi sta piuttosto a cuore di ribadirla rilevando anzitutto come questa critica di battaglia, imperante su quasi tutte le pubblicazioni cinematografiche, sia ben lungi dall'assolvere il proprio compito: ci serviremo perciò dell'articolo con cui l'Aristarco ha chiuso il dibattito, un articolo che si presta a molte meditazioni e che forse, una volta e per tutte, può dare l'avvio ad una definitiva chiarificazione. Chiamato direttamente in causa, in qualità di* padre *della revisione critica, Aristarco ha risposto per ultimo, palesemente infastidito sotto un abito modesto* (mi hai chiesto, e con gentile insistenza, di intervenire... sono restio a parlare di cose mie... ti confesso che ancora una volta sono reticente... non voglio tirar le somme né mettere a posto chicchessia...). *In realtà non ha fatto altro che ricollocare sul piano degli equivoci una discussione che si stava svolgendo a carte scoperte. La sua attività critica, troppo nota, non ci consente di ritenerlo in buona fede quando scrive:* io non so ancora con precisione quale sia questa estetica valida, intendo dire che non ho approfondito scientificamente il problema, *o quando sostiene di aver promosso la revisione solo* per portare la critica cinematografica al livello di quella letteraria. *Alla prova dei fatti questi miti accenti rivolti ad un pubblico di lettori limitato ma non troppo rozzo, si rivelano invece come l'ennesimo tentativo di mascherare sotto il pretesto di un processo evolutivo di natura dialettica la sottile manovra di imbottimento dei crani che la critica di sinistra, cioè quella non chiaramente marxista, va compiendo sulla base della* revisione. *Vigezzi deve vivere in un mondo popolato di fate e bimbi biondi per credere ancora che*

*tutto il movimento revisionistico abbia avuto come direttrici di marcia prima l'eliminazione dell'*estetica cinematografica *e poi l'esame dei* conseguenti sviluppi *che dovrebbero risiedere in* una accentuata insoddisfazione per l'estetica crociana. *Ma l'estetica cinematografica, se è esistita, è esistita solo nella mente di quei primi teorici che provenendo da scuole superatissime non avevano in mente ben chiaro il concetto dell'unità dell'arte, e i* conseguenti sviluppi, *prima di generare una* insoddisfazione *dovevano obbligatoriamente passare per la strada della estetica crociana. Se no ci si comporta come quei bambini capricciosi che, ottenuto in dono un giocattolo, lo rompono prima di essercisi divertiti. La verità è che la strada dei* filosofi della revisione — *come li chiama Di Giammatteo — era tracciata fin dal principio: era la strada del realismo obbligato, programmatico, pregiudiziale. Ma siccome l'estetica del realismo non esisteva ancora bisognava arrivarci per tentativi attraverso la confusione, la faziosità e le massonerie.*

Questa, d'accordo, è un'accusa gratuita: la superficialità va dimostrata, la vacuità va rivelata, gli errori (o presunti tali) vanno insomma confutati e non semplicemente e dommaticamente respinti, *scrive Vigezzi con saccente tono di rimprovero. E' proprio quanto ci proponiamo di fare.*

* * *

Le scaramucce, iniziate fin dal 1950 sulle colonne di « Cinema » hanno assunto forma di offensiva due anni or sono, con l'apparizione di « Cinema nuovo », quindicinale diretto, come tutti sanno, dall'Aristarco. Scaramucce ed offensiva sono parole che francamente, come tutte quelle attinenti alla terminologia bellica, ci ripugnano. Ma come si fa ad adoperarne di diverse? La guerra santa del realismo ha perfino un suo bollettino, *e come tutte le guerre, è condotta dai politici — che la sanno fare — nonché dai generali che — giustappunto — non la sanno fare. Politici sono tutti i critici che abbiano accettato di teorizzare il credo del realismo, generali gli artisti, guidati da un generalissimo (Zavattini). Occorre avvertire che la posizione di questi ultimi si è spesso rivelata la piú precaria. E' bastato infatti che un regista, sceneggiatore, attore o altro sgarrasse anche un solo istante perché venisse giudicato traditore e radiato. Ci sono infine una schiera di soldatini cui non difetta un certo spiritaccio da arditi e che, come suol avvenire, amano scoprirsi piú dei capi. Daremo in seguito alcuni esempi edificanti sulla preparazione bellica di questo esercito. Domanda: come è condotta questa guerra? Anzitutto prendendo in prestito dalla opposizione politica alcuni temi, per esempio quello della censura preventiva, o di certe discutibili amministrazioni dello Stato in campo cinematografico,*

il tutto in uno stile neppure pamphletistico, ma grossolano e volgare, che consente d'impossessarsi del caso Montesi o di altre disdicevoli cose che con l'arte del film Dio solo sa cosa abbiano a che fare. E' capitato a noi e ad altri lettori di scorrere con certosina pazienza una serie di numeri di « Cinema nuovo » senza imbatterci nel cinema, né vecchio né nuovo, ma scontrandoci ad ogni pié sospinto con articoli di argomento disparatissimo: congressi, scioperi, mozioni, recensioni di volumi sul gioco del calcio, fotografie di Cartier-Bresson nonché note sull'attività concertistica della scuola di Arzignano. E se per caso di cinema si parlava era a proposito di film non realizzati, di opere d'arte rimaste inespresse o, se preferite, strozzate sul nascere. Finché, esaurito questo vasto panorama, ci si è rivolti anche ai documentari che non si possono fare, tanto vasta essendo la Provvidenza che tutto quanto fa brodo quando la politica è in ballo.

Al panorama di ciò che in Italia il cinema « non » fa, documentazione curiosa ma palesemente irrilevante da un punto di vista critico appena serio, si alternano — come accennavamo — le prese di posizione del generalissimo Zavattini, il quale — alla maniera del buon vecchio Diaz — comanda l'esercito a mezzo di un diario che si potrebbe intitolare: una vita al servizio del realismo. Quest'uomo, cui il cinema italiano deve molto, credette, assordato da cosí acuti squilli di buccina, di dover vestire anche l'abito del capopopolo. Fenomeno non infrequente a verificarsi nei romagnoli. Egli viene rivelandoci che l'epoca della fantasia è finita, che basta uscire di casa con una macchina da presa e seguire il cammino del primo tizio che incontriamo per imbatterci in mirabili fenomeni d'arte. Dobbiamo solo prenderci la briga di impacchettarli e mostrarli al pubblico. Una affermazione cosí grave era lecito avesse un seguito tanto sono calamitosi i tempi in cui viviamo. Spuntò infatti sul cielo cupo del cinema italiano, l'arcobaleno mirabile di Amore in città, *film inchiesta che le colonne della rivista ci additarono come il capostipite di un'èra nuova. Sapemmo tutto, per mesi, sulle notti di Zavattini (le passava ad interrogare le prostitute del Tritone a Roma, pronto ad andare in estasi se una di queste sussurrava ad una compagna di attesa: « Mi dolgono le scarpe »); apparvero foto in tutte le pose di Caterina Rigoglioso, l'Angelica del neorealismo divenuta in seguito* tout-court *« Caterina », proprio come la notissima omicida Bellentani era divenuta un tempo per gente ben diversa « Pia ». Quando il film apparve fu tutta un'altra cosa: uno scempio, una serie di freddissimi, geometrici quando non irriverenti e scurrili servizi di cronaca: l'anti-arte per eccellenza. Eppure dal suo trono prese la penna nientemeno che Aristarco e scrisse, a proposito dell'episodio della Rigoglioso:* una tragedia moderna piú inquietante

di una tragedia antica, *pari per valore all'ultimo episodio di* Paisà! *C'era di che allibire! Passavano in quel momento sugli schermi film come* Stalag 17, Prima del diluvio, Dov'è la libertà, Un tram che si chiama desiderio, *film discutibili e non certo capolavori, ma tuttavia importanti: non ebbero altro che poche malsicure righe, anonime per giunta.*

Ora, nella lettera a Vigezzi, Aristarco scrive testualmente che la maturità morale... insegna tra l'altro... a non sminuire l'avversario. *E cita Gramsci che ha lasciato sull'argomento* una pagina che va letta e meditata. *Questa pagina Aristarco l'avrà forse letta, ma certo non l'ha meditata: ultima clamorosa prova ne siano i deformati resoconti che si sono letti su « Cinema nuovo » in occasione della Mostra di Venezia: quattro pagine tutte dedicate a* Senso *e poche righe per tutti gli altri film, con ben sette inviati al Lido, posto che Aristarco non abbia potuto vedere quei film trascurati. Né vale che* Giulietta e Romeo, On The Waterfront, La strada *siano stati in seguito recensiti. Il lettore comune si è già fatto l'idea che a Venezia ci fosse solo* Senso *e tutto il resto zavorra. Tanto è vero che la rivista non credette opportuno parlarne, che dedicò ben sette pagine ad un detestabile fotodocumentario sull'Hotel Excelsior!*

A questo punto il buon lettore crederà che noi ce l'abbiamo a morte con « Cinema nuovo » o che la nostra polemica muova da origini illiberali ed inconfessabili. Niente di piú errato: è stato Vigezzi a chiedere a gran voce esempi di vacuità, superficialità ed errori. Se, in ogni caso, una preoccupazione ci domina, è questa: che alcuni pseudo-critici possano creare perniciosissime confusioni, sopratutto nei giovani, il campo piú facilmente coltivabile. Il nostro giovane si imbatte, nella sua ormai accertata riluttanza ad occuparsi di cose d'arte, nello spettacolo cinematografico e, batti e ribatti, ne cerca un perché. E questo perché sta nelle mani, tra gli altri, di quei soldatini *cui accennavamo in principio e che il Di Giammatteio chiama con un termine assai piú offensivo che non riportiamo. Si nota in tutti costoro una esaltazione collettiva per il caposcuola, unitamente ad una notevole dose di confusione mentale, tipica di chi ha leggiucchiato Lucaks, Pudovkin e qualcosa di Gramsci e Pavese, ma sa su Croce quanto può scriverne, ad esempio, un Galvano Della Volpe, e non ritiene necessario* riscoprire *Hegel, o Saint-Beuve o quello stesso De Sanctis che, non dimentichiamolo, vide l'arte come pura forma (o come pura intuizione) schierandosi contro l'utilitarismo, il concettualismo ed il moralismo. Varrebbe la pena se non altro di invitarli a leggere quanto, in un'epoca cosí lontana da sembrare remota, andava scrivendo il Chiarini in un saggio del « Film nei problemi dell'arte »:* E possiamo anche dire che se si vuole

intendere l'immagine nella sua bellezza artistica, occorre liberare l'eterno dal caduco: che sia l'eterno l'abbiamo detto: il mistero della creazione, il soffio che ha fatto diventare immagine quel contenuto. Caduchi possono essere i contenuti e caduche anche le forme, ma il sentimento che ha dato a quei contenuti quelle determinate forme rimane eterno e se noi riusciremo a coglierlo quei contenuti si faranno immediatamente vivi per noi e quelle forme risplenderanno nella loro bellezza e saranno, infatti, i contenuti e le forme della nostra vita spirituale, che nel suo continuo svolgersi si trasforma, ma non muore mai. *Cosí, allora, l'odierno redattore cinematografico del settimanale comunista « Il contemporaneo ».*

Parole, queste, che non interessano i nostri soldatini i quali si occupano di critica con articoli dai titoli piacevolmente adorni: Il terzino sinistro ha cambiato équipe, America America non ti conosco piú, Topolino farà da sé, *tanto per citare i primi che ci troviamo sotto gli occhi. E scoprono, in fantasticherie da* Mille e una notte, *che Brando recita come Seurat dipingeva e che l'ottocento ha avuto una generazione bruciata. Storicizzando storicizzando finirà che il giovane lettore, quello di cui ancora siamo preoccupati, si sentirà a buon diritto autorizzato a ritenere* bruciata *la generazione di Nerone e a dichiarare impavido che Marylin Monroe si muove come Wright costruisce la case.*

Comunque « Cinema nuovo » ha il suo buon diritto e certe sue posizioni, se suffragate da pari merito in campo strettamente critico, potremmo anche condividerle. Il nostro discorso è in realtà rivolto ad altri, ai critici di parte non marxista il cui silenzio, la cui dimessa timidezza risultano oggi doppiamente colpevoli. In primo luogo perché, attaccata in forma massiccia la cittadella dello spirito senza che nessuno la difenda, essi non fanno che tradire quegli insegnamenti di una critica che mai si rifiutò alle battaglie e sempre lottò perché la critica non fosse né pedagoga, né tiranna, né giudice, né infine ministra alla politica; *in secondo luogo perché le stesse opere piú valide del cinema italiano esigono che il metro cambi e che si cominci a revisionare la* revisione. *Film come* Senso, Giulietta e Romeo, La strada, *per non citare che i piú recenti ed impegnativi, esigono un esame piú serio di quello fatto secondo l'inverecondo criterio del* chi è dei nostri e chi non è dei nostri, *per non parlare dei fischi con cui l'elegantissima Venezia accolse i premi ai due ultimi film citati, ricordandoci non solo il malcostume degli avanguardisti che tiravano sassi contro i negozi degli ebrei ma anche le dame ingioiellate del 700, che non si lavavano e finivano per giacersi con gli stallieri.*

* * *

*E' tempo di vedere se ci sono ancora dei critici cinematografici (come ce ne sono — e tanti — di letterari, musicali o d'arte figurativa) disposti a credere che critica sia il ripercorrere il mondo dell'artista o, per dirla con l'*addomesticato *De Sanctis,* il presentare il mondo poetico rifatto ed illuminato con piena coscienza, di modo che la scienza vi perda la sua forma dottrinale e sia come l'occhio che vede gli oggetti e non vede se stesso.

E' tempo di fare quell'esame di coscienza a cui alludeva il Di Giammatteo nel corso della polemica su « Critica liberale ». Quando, nella stessa occasione, Umberto Barbaro scrive con encomiabilissima franchezza che secondo lui occorre riconoscere carattere di arte solo alle opere che agiscono nel senso del progresso umano *e ribadisce che* la produzione cinematografica potrà riconoscersi come arte per quel tanto che saprà aiutare l'umanità a risolvere la crisi attuale *tutto il resto essendo* gioco formale, virtuosismo, bravura, bamboleggiamento; *quando perciò da parte marxista le posizioni vengono cosí precettisticamente delineate, allora non si capisce come trovino il pudore di nascondere la testa sotto la sabbia i critici di parte non marxista.*

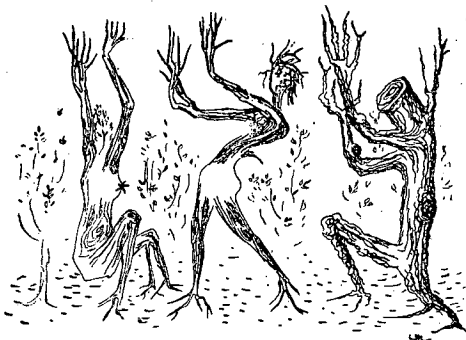
Sembrerà eccessivo, ma noi riteniamo che la critica pseudostoricistica stia muovendosi attraverso procedimenti cosí parziali e appena complementari nell'esame del fenomeno artistico che essa stessa a poco a poco finirà con l'esaurirsi e con lo scoprire la propria nullità teoretica. Allora ci domandiamo: è cosí difficile prendere posizione in senso spiritualistico, la battaglia per l'arte è già perduta o è ancora da farsi, e per giunta non è cosí difficile come sembra? E se è cosí, che fanno i critici?

Scriveva sul « Paese », intervenendo indirettamente nel dibattito, il Redi, un sinistro *cui non abbiamo difficoltà a riconoscere se non altro il dono della onestà, che il sottoscritto, contro cui polemizzava, ha* solo la colpa di non essersi reso conto di quel che sia accaduto in Italia negli ultimi anni e di qual processo evolutivo sia stato protagonista il cinema italiano. *Rispondiamo di avere ben chiaro in testa il concetto di evoluzione e non neghiamo diritto di cittadinanza nella repubblica dell'arte ad opere di parte realistica che potrebbero anche essere in stragrande maggioranza.*

Però non accetteremo mai una fondazione estetica del neorealismo e gli obbiettiamo non essere affatto vero che la critica sostenga il neorealismo, non cercando di imporlo a nessuno, ma difendendolo dagli attacchi veramente inspiegabili di chi non ha nulla da opporre al suo posto. *Scrivemmo allora e ripetiamo adesso che non siamo per nulla disposti ad arrenderci alla bruta eloquenza dei contenuti, che qualcosa*

della filosofia dello spirito, del primato della fantasia dev'esser pur rimasto, che dev'essere ancora possibile fare dell'arte guardando dentro se stessi. Aggiungiamo che possiamo opporre al neo-realismo tutto, dicasi tutto *il rimanente cinematografo: francese, inglese, giapponese, in certi casi anche sovietico, nonché americano. Non solo, ma lo stesso piú recente cinema italiano, fin dai tempi di* Due soldi di speranza *e attraverso* Bellissima, I vitelloni, Anni facili, Europa '51, Giulietta e Romeo, La strada, *e perfino quel* Senso *che solo attraverso concertate elucubrazioni ha rapporti di parentela col neorealismo. Se invece di quella lezione dello spirito nulla rimane, se sbagliamo, ci se ne diano le prove, onestamente. Allora per la dialettica in cui ancora crediamo ci daremo per superati. Senza con ciò essere stati sopraffatti dalla voce dei nuovi tribuni che fanno tutt'uno delle ragioni dell'arte e di quelle dei palchetti elettorali. A meno che quei critici di cui dicevamo prima — troppo piccina essendo la nostra voce per rimanere isolata nel clamore della parte avversa — non ritengano di scrollarsi di dosso il fardello di paura e di timidezza che li opprime. Allora si contino e si misurino con gli avversari: non è detto che gli artisti del cinema neghino loro, con le opere, una mano. Se no, non c'è altra alternativa che rassegnarsi: non ci rimarrà neanche la soddisfazione di concludere con Dos Passos: e va bene... siamo due nazioni!, perché di nazioni dell'arte ce ne sarà una sola. Male terribile almeno quanto le barriere che separano il mondo e forse piú, in quanto fatale per lo spirito che sempre, se mantenuto vitale, ha risollevato le sorti dell'umanità.*

Non rimarrà a chi scrive che la blanda soddisfazione di poter concludere, come quel cechoviano conferenziere di cui dicevamo all'inizio, con una frase serena: dixi et animam levavi.

Fabio Rinaudo

I LIBRI

S. GHERASSIMOV, M. CIAURELI, V. PUDOVCHIN, I. RAISMAN, G. ROSCIAL, A. BORISSOV: *Il mestiere di regista* - Prefazione di U. Barbaro - Fratelli Bocca editori, Milano-Roma, 1954.

Di fronte ad un'opera come « Il mestiere di regista » viene anzitutto da chiedersi perché sia stata pubblicata. Scrive Umberto Barbaro nella prefazione: *Forse non è ottimismo eccessivo quello di credere che lo stadio attuale delle conoscenze, in Italia, sulla cinematografia legittimi la pubblicazione da noi di un libro come questa raccolta di saggi...* ». Invece, a nostro avviso, è proprio « lo stadio attuale della conoscenza, in Italia, della cinematografia » che rende questo volume abbastanza pleonastico e anacronistico. Infatti quel po' d'interesse che questi sei saggi possono suscitare nel nostro paese (ed è interesse di natura e direzione antitetiche a quelle supposte dal Barbaro) è già ampiamente scontato da quanto è finora apparso nel nostro paese di autori sovietici, fra cui specialmente « Principi della regia cinematografica » di Culesciov, e sopratutto da quanto vanno scrivendo, da anni, su quasi tutte le riviste specializzate, i sovietici nostrani. Non c'è un solo concetto, fra i pochi contenuti nel libro, che ci giunga nuovo.

Evidentemente, lo scopo di questa pubblicazione, come quello di tante altre, rientra nell'apologetica politica, come prova del resto la prefazione del Barbaro, il cui tono è esemplificato dalla conclusione: *...in fatto d'arte, c'è un solo segreto da scoprire, un solo metodo da perseguire: quello di guardare il mondo e le realtà alla luce d'un'idea che permetta di trarne immagini profonde e reali. Che è poi quel metodo per cui, per citare ancora una volta il Manzoni,* il reale *contiene* l'ideale. *E se dirò che quell'idea è idea di libertà, di giustizia sociale, di progresso e di pace, mi si accuserà ancora una volta di spirito bassamente propagandistico?* La prefazione di Barbaro non fa che ribadire, con indubbia chiarezzá e singolare disinvoltura, i piú risaputi luoghi comuni di quella mitologia del « realismo socialista »

che da qualche anno sembra costituire la base obbligata della piú gran parte della cosidetta cultura cinematografica nostrana. Apprendiamo cosí che *la cinematografia sovietica è un complesso di fatti artistici da non aver l'eguale, nel nostro tempo, in nessun altro paese e in nessun'altra forma d'arte.* Di tale « complesso di fatti artistici » preme al Barbaro, come di prammatica, di rivalutare sopratutto la fase piú recente: *Può darsi che l'opposizione tra la cinematografia sovietica dei suoi* classici *esordi, contro la nuova* bassamente propagandistica *sia sostenuta in buona fede e solo per naturale e costituzionale incapacità a intendere i fatti dell'arte, dai molti illustri critici italiani che l'hanno sostenuta; può darsi che il contrasto tra un primo e un secondo Pudovchin sia solo frutto dello sforzo di pensare di qualche cervello poco adatto a questa nobile fatica. Resta il fatto che, comunque siano nate, queste sono grosse panzane che non si vorrebbero piú incontrare in scritti di gente che pretende di esser presa sul serio.*

Personalmente, non nutriamo alcuna ambizione di esser presi sul serio da Umberto Barbaro; resta però da vedere come egli possa prendere sul serio se stesso, egli che nelle note al volume « L'attore nel film » di Pudovchin (Roma, 1947, p. 105), scriveva testualmente: *Finché hanno fatto del cinema in Russia uomini come Pudovchin e Eisenstein c'è stata una cinematografia russa, mentre oggi che prevalgono le idiozie del cinema all'americana, del teatro fotografato* (sic), *del cinema divertente e del cinema industria, il film russo è finito.* Si deve dunque dedurne che anche Barbaro è, per usare le sue stesse parole, affetto da « naturale e costituzionale incapacità a intendere i fatti dell'arte? ».

Ma non è tutto. Barbaro si sforza anche di dimostrare che, in Pudovchin, non esiste contraddizione fra le sue prime posizioni e le ultime, nemmeno in materia di recitazione: *Si veda, in questo libro, il saggio esemplare di Pudovchin, che è come una compendiosa epitome di quanto egli ha scritto precedentemente, e dove non una delle sue prime posizioni è contraddetta — nemmeno quella degli* attori non professionisti, *il cui impiego e il metodo del cui impiego è considerato ancora come possibile, per casi particolari (cosí come fu, di fatto, nella pratica artistica di Pudovchin).* Mentre tutti sanno che le prime ricerche recitative di Pudovchin (quelle da lui stesso enunciate in « Film e Fonofilm » e che non si esauriscono nell'impiego degli attori non professionisti, come Barbaro cerca di far credere), sono legate al concetto del « modello vivente » del Culesciof, (si ricordino i famosi esperimenti di « montaggio della recitazione » che Pudovchin e Culesciov fecero con delle inquadrature di Mojukin) e si contrappongono quindi nettamente alle sue successive ricerche (codificate in « L'attore nel film »

e nel saggio attuale) ispirate alla dottrina di Stanislawsky. Ma quel che è piú curioso è che Barbarò stesso che oggi accetta, compattamente, i principi di Stanislawsky, una volta parteggiava per il primo Pudovchin e respingeva fanaticamente le posizioni del secondo, scrivendo: *...è chiaro che l'equivoco psicologico in cui sono caduti alcuni uomini di cinematografo, anche di provato valore, e tra questi perfino Pudovchin, è una triste eredità, come abbiamo già visto, del periodo di peggior decadimento del teatro e, come vedremo piú oltre, in sostanza finisce coll'essere una vera e propria negazione, oltre che dell'arte del film, anche in quella dell'attore di cui crede di esser paladina.*

Tanta disinvoltura non può non stupire. Certo, è increscioso ricorrere a documentazioni del genere, ma poiché è il Barbaro stesso che, con inopportuno quanto gratuito polemismo, solleva il problema della buonafede, è doveroso ristabilire i termini esatti della situazione. Ed è questa una prova di piú che il problema principale della cultura cinematografia italiana, oggi, è sopratutto un problema d'ordine morale.

Anche in tema di cinema sovietico, si tratta di ristabilire la realtà obbiettiva dell'indagine scientifica, fuori degli slogans della propaganda politica. Non si può infatti ignorare o sottacere la grave involuzione di livello artistico che, rispetto al periodo « classico » del muto, caratterizza l'odierna produzione russa. Né si può spiegarla soltanto col motivo dell'ispirazione politica, perché anche *La madre* e *La corazzata Potemkin* avevano un'ispirazione politica. In realtà, non d'ispirazione si tratta, ma di costrizione esterna, improntata a criteri politici. Le ragioni dell'involuzione del cinema sovietico vanno cercate fuori dell'arte. Nessuna generazione di artisti ha conosciuto un dramma paragonabile a quello che vivono oggi i cineasti russi; in nessun altro tempo e luogo, l'artista ha visto mortificata la propria interiorità come accade oggi nell'URSS. Ne troviamo conferma in questo stesso libro, nell'affermazione di Pudovchin, che non si può leggere senza dolore: *Quando, lavorando alla prima variante del film* L'ammiraglio Nakimov, *subii un insuccesso, il partito mi spiegò il "super-compito" del film, che io non avevo inteso giustamente e di conseguenza avevo mal risolto.* E Roscial scrive: *La funzione della critica di partito nel lavoro sui nostri film biografici è, in genere, enorme.* C'è dunque una tragica verità nell'affermazione di Barbaro, ripresa da un noto concetto del Dilthey, che *la cinematografia sovietica è il mezzo piú spedito e sicuro per comprendere la realtà del mondo del socialismo.* (sovietico).

Per rivalutare i films propagandistici che nascono da questo clima di costrizione, la critica sovietica — e quella nostrana che ad essa si ispira — è costretta a far appello ad una nuova estetica, quella cosi-

detta del « realismo socialista » in cui l'arte è sostanzialmente ridotta a enunciazione concettuale, cioè a mezzo di propaganda politica. Questa nuova estetica costituisce a sua volta, nel cinema russo, lo strumento piú grave di costrizione politica; essa non si limita infatti ai contenuti ma si spinge fino a minuziosissime prescrizioni formali. La negazione dello « specifico filmico » e l'affermazione del caratere letterario della sceneggiatura sono i capisaldi di questa estetica di stato che risponde alla necessità, tipicamente propagandistica, d'incrementare senza misura, nel cinema sonoro, lo sviluppo del « parlato ». Il cosidetto « realismo socialista » appare dunque l'effetto, piuttosto che la causa di certi postulati. Non si dimentichi, a questo proposito, che, ancora nel 1934, in « L'attore nel film », Pudovchin aveva scritto, in perfetta buona fede: ... *la tendenza verso la massima incorporazione di realtà possibile nel film, per lo sfruttamento pieno delle effettive possibilità dello schermo, ci porta fatalmente al metodo specifico dell'arte cinematografica, il montaggio di pezzi brevi* ». Oggi invece, la medesima esigenza di « incorporazione di realtà » porta l'estetica di stato a una conclusione opposta, cioè alla negazione del montaggio come specifico.

Il volume contiene gli scritti seguenti: S. Gherassimov: « Il mestiere di regista cinematografico »; M. Ciaureli: « Della forma figurativa del film »; V. Pudovchin: « Il lavoro dell'attore nel cinema e il sistema di Stanislawski »; I. Raisman: « Il regista e l'attore (Note di un regista) »; G. Roscial: « L'esperienza del mio lavoro nel film biografico »; A. Borissov: « Sulla scena e sullo schermo ». Agli autori è affiancata la qualifica ufficiale che compete loro nella burocrazia artistica dello stato sovietico. Cosí apprendiamo che Pudovchin, Gherassimov, Ciaureli e Borissov sono « artista del popolo dell'URSS », mentre Reisman è « artista del popolo della R.S.S. di Lituania » e Roscial è « lavoratore emerito delle arti ». Purtroppo, Barbaro non ci spiega il valore gerarchico di queste qualifiche; cosí, sprovveduti come siamo, non sappiamo se « artista del popolo della R.S.S. di Lituania » sia di piú o di meno di « artista del popolo dell'URSS » e se « lavoratore emerito delle arti » sia di piú o di meno di « artista » (crediamo che sia di meno, per quanto, in una società che si dice fondata sul lavoro, ci sembra che la qualifica di « lavoratore », e per di piú « emerito », dovrebbe valere senz'altro di piú quella di « artista »). E' augurabile che, in una eventuale seconda edizione, questa lacuna venga colmata, come pure che per ogni scritto siano indicati la data e i riferimenti bibliografici.

Tutti e sei i saggi non fanno che ripetere, con desolante monotonia e uniformità catechistica, i dettami dell'estetica di stato. Loro caratteristica comune è un'estrema superficialità e imprecisione di discorso

filosofico, indice d'una scarsa maturazione di pensiero. Le affermazioni di estetica generale non escono dall'ambito di una genericità da Università popolare. Cosí, Gherassimov, riprendendo di peso il vecchio concetto di Canudo dell'arte « totale » — che a sua volta si rifà ad una vecchia ambizione romantica — scrive: *La tendenza ad avvicinare il cinema ai* generi inferiori *dell'arte borghese — il romanzo poliziesco e il* music-hall — *rifletteva la diretta influenza dell'arte decadente del dopoguerra in occidente e sopratutto dell'arte tedesca e americana.* Ma qual'è *l'arte decadente del dopoguerra?* Forse l'espressionismo tedesco? Ma si può dire che l'espressionismo tende ad « avvicinare il cinema ai generi inferiori dell'arte borghese, il romanzo poliziesco e il *music-hall* »? Crediamo che una conoscenza un po' piú approfondita della storia del cinema non nuocerebbe a Gherassimov. Sempre nel suo saggio, troviamo, senza soffermarci sull'*assunto ideologico-artistico dell'opera d'arte,* affermazioni banali e gratuite come la seguente: *L'arte del cinema è probabilmente* (sic) *la piú particolareggiata* (sic) *e concreta delle arti... Proprio la concretezza e il carattere particolareggiato dell'arte cinematografica la rendono erede delle grandi tradizioni della prosa classica, di quelle tradizioni che si ritrovano rispecchiate nelle migliori opere della letteratura sovietica;* oppure vaniloqui come questo: *l'entusiasmo è dunque la caratteristica principale dell'atteggiamento dell'artista come del regista verso il proprio materiale.* Dal concetto dell'arte totale, Ciaureli deduce candidamente: *Ecco perché il regista cinematografico non può limitarsi a conoscere solamente il campo specifico della sua arte, ma deve conoscere alla perfezione tutti i campi dell'arte, conoscerli nella stessa misura in cui li conosce chi lavora professionalmente in ciascuno di questi campi.* Anche Pudovchin non sfugge alla regola. E' ben difficile riconoscere l'intuito filosofico di « Film e Fonofilm » in questo suo ultimo scritto, nel quale troviamo constatazioni come questa: *... il fatto che non ci sia bisogno* (nel film) *di raccontare molto, cosa inevitabile nel dramma...* Parlando poi della preparazione del suo *Suvorov* e riportando la frase autentica del generale a un soldato (« Scegliti un eroe! Imitalo! Raggiungilo! Superalo! Avrai la gloria! »), cosí commenta tanta retorica: *Quanta ricchezza d'immagini in questa frase che traduce un concetto astratto in concrete e evidenti rappresentazioni visive!* Ed ecco alcune perle di Raisman: *La profondità e l'evidenza artistiche di un film sono determinate innanzi tutto dalla profondità con cui vengono identificati e incarnati i caratteri umani. Lo spettatore può dimenticare i nomi degli autori del film, può dimenticare i nomi degli attori, ma non dimenticherà mai le immagini dei personaggi, se in quelle immagini saranno state chiaramente espresse le caratteristiche del popolo che*

ha costruito il socialismo e procede con sicurezza verso il comunismo. In questo caso i nomi di quei personaggi diverranno simbolici. Inoltre: *La* visione *dell'artista sovietico deve essere incommensurabilmente piú perspicace e piú profonda che non la* visione *degli artisti delle epoche precedenti.* Roscial sostiene che *i nostri film storico-biografici arricchiscono il mondo interiore dell'uomo sovietico, educano in lui i migliori lineamenti del carattere, lo inducono a considerare con maggior rigore la propria condotta nella vita, lo chiamano a servire nobilmente il popolo.* Infine, Borissov scrive: *A noi attori sovietici si pone oggi l'arduo e onorevole compito di incarnare le figure degli uomini illustri del popolo sovietico, scienziati, innovatori della produzione, dirigenti di partito. Ma la forza e il coraggio, l'autorità e il prestigio di questi uomini sono talmente grandi e tangibili che non hanno in alcun modo bisogno di essere forzati ed accentuati.*

Venendo a parlare singolarmente dei singoli saggi, quello di Gherassimov è senza dubbio il piú vasto e sistematico. In 50 pagine, il regista di *Il Maestro* traccia l'abbozzo di un'estetica cinematografica completa, rifacendosi per lo piú ai motivi da lui già enunciati nel suo precedente saggio « La scuola del realismo » (in « Bianco e Nero », ottobre 1947). Egli comincia col polemizzare con la teoria dello specifico filmico che, con uno sbrigativo e troppo facile accorgimento polemico, egli identifica con la sua estrema accezione avanguardistica: *Le varie teorie del montaggio, il cui senso si riduceva ad affermare che importante non è il contenuto delle inquadrature, la vita reale rispecchiata sullo schermo, bensí la combinazione di inquadrature per se stessa, dalle quali nascerebbe (del tutto autonomamente rispetto a quel che le inquadrature rispecchiano) un determinato contenuto.* Ravvisando nel cinema sonoro sopratutto una « sintesi » delle varie arti, egli rivendica soprattutto la natura e il valore letterari del racconto cinematografico, inteso in senso puramente narrativo (continuando cosí l'equivoco di « Film e Fonofilm » che a sua volta ripeteva il concetto pan-narrativistico di Griffith), fino alla sconcertante enunciazione: *L'odierna sceneggiatura non è assolutamente uno schema di soggetto, ma un'opera artistica pienamente valida e conclusa* (sic), *il cui assunto ideologico va delineandosi attraverso il carattere dei personaggi.* Tuttavia, *benché la teoria del cinema che si risolve nella regia sia da tempo superata, noi riconosciamo nel regista (a fianco dell'autore della sceneggiatura letteraria) l'autore del film;* però *nel cinema sonoro appare necessario appoggiarsi sopratutto sull'attore quale interprete fondamentale dell'assunto ideologico-artistico dell'opera.* Concetti non nuovi, come si vede e, nel loro eclettico sincretismo, tutt'altro che chiari e coerenti. Alla loro base c'è la vecchia e sempre discutibile teoria del

cinema-arte-di-collaborazione che Gherassimov sviluppa, senza novità, in tema di rapporti creativi fra il regista e i suoi collaboratori. Per quanto riguarda la recitazione degli attori, egli si rifà supinamente a Stanislawsky, di cui ripete i noti principi, aggiungendo di suo solo un po' di salsa politica (il regista *deve suscitare negli interpreti un atteggiumento d'interesse politico e passionale per le immagini da loro create e per tutta la realtà che viene incarnata nel film).*

Lo scritto di Ciaureli, dedicato alla « forma figurativa del film » (ed è uno dei piú vuoti e retorici) considera, molto genericamente e superficialmente, un elemento abbastanza caratteristico del cinema russo, cioè l'insistenza della maggior parte dei suoi registi sulle ricerche figurative. L'argomento è, ovviamente, molto interessante, ma purtroppo l'autore non ne approfondisce i motivi e gli sviluppi specifici d'ordine stilistico, sia individuale, sia di clima; la sua analisi non va piú in là di qualche vago e stereotipato riferimento pittorico; egli preferisce rifugiarsi nei soliti schemi politici: *Le ragioni dell'unità di stile di tutti i lavori di ognuno degli artisti (e determinare in che cosa consiste questa unità è opera dei critici) giacciono innanzi tutto nella preparazione ideologica, nella larghezza dell'orizzonte politico e culturale, nella larghezza di conoscenze artistiche e di conoscenza delle leggi della psicologia dell'arte.* Non molto piú profonde le sue osservazioni sul colore: *Come sono luminose e ottimistiche le tinte degli episodi in cui Michurin viene a contatto col nuovo mondo sovietico che sta nascendo!* Paradossale risulta poi una puntata ad ogni costo contro Hollywood: *Il primo film sovietico a colori* Grunia Kornakova *di Nikolai Ekk peccava di tutti questi difetti. Eppure in esso comunque non vi era quel fondamentale difetto di principio che troviamo nei film a colori del cinema borghese, prodotti dalla standardizzata cucina hollywoodiana. In quel film il colore, benché disorganizzato e caotico era utilizzato realisticamente e se, a causa dell'imperfezione tecnica, esso poteva piuttosto dirsi naturalistico, non dimostrava di avere in alcun caso quelle tendenze formalistiche che si eran manifestate sin dal principio nel cinema a colori borghese e che armonicamente integravano la loro cacofonia sonora a base di jazz e fox-trott con una cacofonia cromatica.* Vorremmo davvero che Ciaureli ci spiegasse quali sono le tendenze formalistiche di quel colore hollywoodiano che non ha mai avuto altra ambizione che quella di un assoluto realismo (non per niente la pubblicità insiste tanto sui « colori naturali »).

Il saggio di Pudovchin su « Il lavoro dell'attore nel cinema e il sistema di Stanislawski » è il piú lucido del volume e ha il merito d'innestare concretamente i soliti schemi politici su un problema vivo, quello della recitazione cinematografica, che egli considera alla luce

delle teorie di Stanislawsky, riallacciandosi cosí alla lezione di « L'attore nel film », cui, dal punto di vista cinematografico, questo nuovo scritto non aggiunge che qualche esempio pratico. Pudovchin ripropone cosí uno dei problemi piú concreti e appassionanti della storia della recitazione cinematografica, quello del superamento della teoria culescioviana del *modello vivente*, che era legata ad un estremo preconcetto cerebralistico, del resto comune alla maggior parte delle teoriche dell'epoca, da Pudovchin e Culesciov a Balazs, a Groll e a Rehlinger. Oggi, quelle posizioni ci sembrano ormai lontanissime e quasi preistoriche. Il loro limite era sopratutto nella loro natura speculativa e teorica, che fu superato proprio dall'esperienza viva e consapevole della prassi direttoriale. Fu questo, specialmente, il caso di Pudovchin. Il suo incontro col mondo di Stanislawsky venne tempestivamente a inserirsi in un'esigenza concreta della sua personalità creativa, naturalmente orientata verso un'ispirazione psicologica. *L'attore nel film* (« Actor v filme », Leningrado 1934) riassunse appunto i termini di questa sua lenta evoluzione interiore e contribuí a determinare un nuovo orientamento generale delle ricerche della recitazione cinematografica, nonostante la sparuta opposizione di alcuni attardati epigoni del vecchio formalismo cerebralistico, fra cui, da noi, il Barbaro. Sorprende perciò che Pudovchin, nel suo ultimo saggio, dissimuli il suo passato travaglio, negando addirittura, con una piccola bugia, il suo esordio culescioviano, oggi, forse, considerato poco ortodosso: *i tempi in cui io cominciai a lavorare nel cinema, la teoria di Stanislawsky e la sua scuola avevano già raggiunto un alto sviluppo. I miei primi passi sono stati sostanzialmente solo il tentativo dilettantesco di applicare nel cinema i principi fondamentali del lavoro di Stanislawsky con l'attore.*

La trattazione di Pudovchin è centrata sopratutto, secondo l'assunto di Stanislawsky, su quello che quest'ultimo chiamava il « lavoro dell'attore con se stesso ». In tale lavoro sono appunto inquadrati i suggerimenti del regista: tutto il problema della direzione dell'attore è quindi rapportato ad un piano interiore, il cui vertice è rappresentato dall'*immaginazione artistica*. Scarso rilievo assume perciò, nel piú recente pensiero di Pudovchin, quella problematica esterna della recitazione, con riferimento alle condizioni pratiche della ripresa cinematografica, su cui insisteva tanto « L'attore nel film », specialmente attraverso i concetti di « montaggio della recitazione » e di « sceneggiatura per attori ». Sembra anzi che a quest'ultima Pudovchin non attribuisca piú tanta importanza, se afferma senz'altro: *Condizioni puramente tecniche della ripresa rendono impossibile questo procedimento. La prova della sceneggiatura nel suo insieme, cosí come avviene per*

un dramma teatrale, è per la maggior parte dei casi impossibile. Quasi sempre si provano solamente singole scene. Questa circostanza sembra testimoniare che anche nel cinema sovietico è ormai definitivamente tramontato certo spirito di ricerca avanguardistica, superato dalla pratica della lavorazione industriale. Alla « sceneggiatura per attori », Pudovchin sostituisce qui la vaga esigenza della stanislawskiana « azione continua ».

A conclusione dell'opera, egli ricollega la sua analisi, sulla base del concetto stanislawskiano del « super-compito », al consueto « finalismo ideologico », con la solita monotonia di argomenti. In sostanza, il saggio di Pudovchin risulta una specie di breviario dei principi di Stanislawsky applicati alla recitazione cinematografica; il suo merito non va quindi cercato in quelle doti di ricerca originale che caratterizzano i suoi scritti giovanili, quanto piuttosto in una singolare chiarezza divulgativa e consapevolezza esegetica che confermano ancora una volta la lucidità dell'autore.

La misura e l'intuito di Pudovchin risaltano subito nel confronto col saggio seguente: « Il regista e l'attore », di Reisman, dedicato anch'esso al problema della recitazione cinematografica. Esasperando l'affermazione di Pudovchin — sostanzialmente ineccepibile — che il problema dell'acquisizione interiore della parte è, sulla base della teoria di Stanislawsky, sostanzialmente identico nel cinema e nel teatro, Reisman giunge, con deplorevole superficialità, a proclamare addirittura che *la natura dell'arte dell'attore, nel cinema sovietico e nel teatro sovietico, nell'arte del realismo socialista, è la medesima e si subordina alle medesime leggi.* Egli cita a questo proposito un esempio assolutamente inattendibile, cioè un documentario girato su una scena dei *Bassifondi,* il monologo del Barone, in cui la recitazione teatrale dell'attore Kacialov assumerebbe automaticamente valore cinematografico: *Il brano dei* Bassifondi *che Kacialov aveva recitato sullo schermo non era apparso come un frammento di spettacolo teatrale ripreso sulla pellicola. Esso aveva cessato di essere un fenomeno teatrale per diventare un fenomeno cinematografico nel senso piú esatto e piú alto di questa parola... L'obbietivo... non aveva scoperto il minimo falso, la minima inverosimiglianza... aveva confermato l'autenticità e la verità che rivelava in questa immagine...* Tutto il saggio è impostato su questo equivoco, alla cui base c'è, naturalmente, il consueto pregiudizio politico; lungo spazio l'autore dedica infatti all'esame del sottofondo ideologico della parte e da questo punto di vista considera il problema della scelta degli attori, della loro collaborazione alla sceneggiatura, ecc. Di particolare interesse sono i suoi accenni all'*improvvisazione,* anche perché egli è il solo, in tutto il volume, che tocchi questo argomento. E' noto

che l'improvvisazione è alla base del metodo didattico e direttoriale di Stanislawsky; è noto anche che essa sta assumendo una parte sempre piú importante nelle piú moderne scuole di recitazione. Avevamo quindi ragione di credere che essa fosse largamente applicata nel cinema russo; invece anche essa ha fatto la fine della « sceneggiatura per attori ». Reisman ci informa infatti che *in base alle condizioni della produzione cinematografica il regista non può disporre di un lungo periodo da dedicare alle prove, come avviene invece in teatro. Perciò la libera improvvisazione del testo, che sovente viene applicata nei compiti di studio, purtroppo si adotta assai di rado nella lavorazione dei film.*

Alquanto banale risulta il saggio di Roscial sul film biografico, che, com'è noto, è forse il genere piú standardizzato e stereotipato di tutta la produzione sovietica. La sua analisi è quanto di piú generico si possa immaginare. *Il protagonista del film deve essere circondato da un ambiente vivo. Quest'ultimo deve essere rappresentato da parti episodiche giuste e chiare; i tipi caratteristici devono essere risolti con mordente; le figure dei compagni dell'eroe del film devono essere significative...* Affermazioni di questo genere trovano riscontro solo nella vacuità di un Seton Margrave. Poco plausibile sembra inoltre la lunga apologia di *Michurin*, come le molte pagine che egli dedica, con discutibile immodestia, al suo *Mussorgski*. Alla base della trattazione di Roscial c'è quel criterio enciclopedico che sembra essere tipico della critica ufficiale sovietica; cosí, egli lamenta che, nel film *Aleksandr Popov i problemi della radio non sono approfonditi in modo che gli spettatori possano vedere in Popov e Rybkin gli effettivi grandi continuatori della brillante pleiade di fisici e chimici russi, sentire e capire l'essenza delle leggi elettromagnetiche* (sic) *e afferrare completamente la grandezza dell'opera scientifica che corona, con l'invenzione della radio, un lavoro di secoli.* A proposito di *Aleksandr Popov* può essere oggetto di amena curiosità il fatto che Roscial menzioni Marconi come un « personaggio negativo », probabilmente come quello che cercò di rubare l'invenzione a Popov.

Con lo scritto di Borissov — che è l'ultimo — si entra nel campo della piaggeria pura e semplice, ovvero della barzelletta. Valga per tutte questa sua affermazione: *Noi, attori sovietici, di fronte ai nuovi grandi compiti ideologici-artistici che ci pone la realtà socialista, la grande epoca della costruzione del comunismo, abbiamo il diritto di affermare che vi sono delle parti che non si possono semplicemente recitare...*

Come si vede, il panorama del volume è piuttosto scoraggiante. Ancora piú scoraggianti sono le deduzioni che si possono trarre sulla

situazione generale della cultura cinematografica nell'URSS. Questi sei saggi sembrano insomma confermare una verità già ampiamente sperimentata: la stretta connessione che esiste fra il livello della produzione e quello della critica. Quando il cinema russo produceva *La madre* e *La corazzata Potemkin,* Pudovchin e Eisenstein scrivevano rispettivamente « Film e Fonofilm » e « Principi della forma cinematografica ». Oggi che il cinema russo è, non diciamo « finito » (come ha affermato il Barbaro col suo superficiale dogmatismo), ma in decadenza e produce *Michurin* e *Il giuramento,* si scrivono cose come quelle che abbiamo lette in « Il mestiere di regista ».

Franco Venturini

I FILM

From here to Eternity
(Da qui all'eternità)

Origine: U.S.A., 1953 - *Produzione:* Columbia - *Produttore:* Buddy Adler - *Soggetto:* basato sul romanzo omonimo di James Jones - *Dialoghi:* Daniel Taradash - *Regia:* Fred Zinnemann - *Fotografia:* Burnett Guffey - *Scenografia:* Frank Tuttle - *Musica:* George Duning - *Attori:* Burt Lancaster, Montgomery Clift, Deborah Kerr, Frank Sinatra, Donna Reed, Philip Ober, Ernst Borgnine, Barbara Morrison.

Che la conquista ed il solido possesso di un correttissimo e smaliziato mestiere sia la ragione fondamentale del successo del cinema americano, è ormai verità cosí ovvia da non valere la pena di ripeterla e di dimostrarla. Opere come *The best years of our life* di Wyler o questo *From here to Eternity* di Zinneman, che per molti aspetti possono porsi in significativo rapporto, forniscono della perfezione di tale mestiere una prova fin troppo evidente: una perfezione in cui confluiscono e una assoluta correttezza tecnica e una puntuale conoscenza dei gusti del pubblico e una attenta capacità di sfruttamento delle risorse emotive del linguaggio filmico e il contributo della abilità interpretativa di numerosi interpreti puntualmente caratterizzati. E' ovvio il pericolo sempre presente nell'accettazione incondizionata di simili presupposti e nel ricorso inevitabile a tali risorse tecniche: quello di una formula che nella sua gelida e anonima perfezione soffochi ogni affermazione della individualità dell'autore intesa come esistenza autentica, e confini l'opera, nel migliore dei casi, su un piano di interesse di ordine storico e culturale. Zinneman e Wyler, autori di costante coerenza nell'assumere tale formula nel suo accento piú umano e spesso impegnati a tentare di vestirla di qualche poetico valore, sono forse i due esponenti migliori e piú significativi del piú decoroso mestiere del cinema americano. Il caso di un Vidor, che potrebbe rientrare, in una accurata revisione storica, nel gruppo degli ottimi artigiani, si pone già in modo diverso per certe sue ambiziose impennate cui fanno riscontro deteriori banalità. Wyler e Zinneman sono invece il costante esempio di una dignità artigianale a volte addirittura importante, tanto la perfezione tecnica, il senso dello spettacolo ed una coerenza umana appaiono attinti nelle loro opere senza sforzo apparente. In quei perfetti meccanismi che sono i loro film tutto è previsto e risolto con assoluta puntualità, ogni ingranaggio è pensato e posto in opera in vista di un meccanismo il cui funzionamento non deve riservare sorprese. Questo il motivo per il quale, in altra

occasione, giudicammo errato parlare di anticonformismo per i film di Zinneman: il tema dominante della paura che è alla base sia di *Act of violence*, che resta a nostro avviso il miglior film dell'autore, per struttura narrativa e coerenza di stile, sia di *High noon*, in cui è già piú scoperto l'esibizionismo del pezzo di bravura, non è infatti che una intelligente variante per vestire di panni di inconsueto fascino la figura del protagonista che resta sempre l'« eroe » destinato a riscattare le proprie colpe o addirittura a vincere.

L'impegno dell'autore è posto piuttosto a rovesciare esteriormente i consueti termini di una situazione, piuttosto che allo studioso e appassionato approfondimento di un problema e di una condizione umana. Il suo atteggiamento di coraggio va quindi ricercato piuttosto nei particolari delle sue opere o in personaggi secondari, che non nella loro impostazione di fondo o nel dramma del protagonista. E sotto tale profilo la piú inetressante di tutte le sue realizzazioni potrebbe essere *The Men* se la risolutezza nell'affrontare uno scottante problema non fosse dispersa da squilibri stilistici e da fratture narrative. La riprova di quella coerenza, almeno in senso contenutistico cioè sentimentale se non stilistico, che caratterizza le opere di Zinneman può rinvenirsi nel fatto che anche in *From here to Eternity* il problema essenziale del personaggio centrale è quello della paura, una paura particolare che è soprattutto rimorso, ed un rimorso tutto particolare perché connesso ad un senso di colpa che non corrisponde ad una precisa responsabilità. E il carattere di tale personaggio con la sua chiusa fissità, con la sua tenace ostinazione, con i suoi complessi non chiari nemmeno a lui stesso, è senza dubbio il piú preciso e definito del film: ricco di notazioni intelligenti, anche se non inconsuete, esso si muove secondo una linea drammatica abbastanza coerente e sorvegliata cui nuoce soltanto una certa ingenuità di descrizione ambientale. Troppo banalmente giustificate sono infatti le presunzioni cui è sottoposto il personaggio: decadendo spesso a pretesti infantili, svilito risulta il suo dramma nei conflitti esteriori che risultano spesso forzati e macchinosi. Da ciò un evidente scompenso tra l'intensità del suo dramma interiore e la fatuità dei motivi che dovrebbero determinarne l'acuirsi progressivo fino ad un punto di tensione intollerabile. Difetto fondamentale di equilibrio nella costruzione del personaggio, non tanto sul piano psicologico quanto su quello espressivo, che è riscontrabile anche nella figura della donna, di cui non assume alcuna intensità emotiva la tragedia matrimoniale e di cui di conseguenza appare fredda e improbabile la vicenda d'amore con il sergente. Il quale ha infatti proprio nella giustificazione e nello sviluppo del suo amore il lato piú debole in senso espressivo: la sua astuzia, il suo innato ascendente sui compagni, il suo attaccamento al dovere, resi attraverso una serie di notazioni acute alternate ad altre banali, non trovano infatti un conveniente punto di incontro e di equilibrio con la sua avventura sentimentale: i due motivi del personaggio restano quindi sostanzialmente distinti e piú evidenti e macchinosi risultano gli sforzi dell'autore per conferire loro un'apparente unità. Né è il caso di dilungarsi in un esame del carattere del terzo personaggio importante del film, quello dell'oriundo italiano, la cui definizione non va oltre i limiti di una caratterizzazione esteriore spesso eccessivamente tipizzata. La molteplicità di motivi tematici e la pluralità di linee narrative del film, avrebbero dovuto trovare, nella mancanza di intimi e precisi elementi stilistici di coerenza, una unità almeno esteriore nel clima ambientale della vita militare. La quale avrebbe dovuto assurgere al valore di descrizione di un mondo complesso in cui i motivi di vita dei singoli si intrecciano restando in un certo senso superati da qualcosa piú forte ed importante di ogni altra. Viceversa il film, pur sfuggendo alle facili lusinghe di una retorica patriottarda (fatta eccezione

per una battuta di dialogo), non riesce ad assumere una conveniente unità nemmeno in senso esteriore: vien fuori in tutta la sua evidenza il suo procedere frammentare ed episodico, il suo disperdersi in diversivi pleonastici, il suo non concentrarsi in una linea drammatica chiaramente definita. Da ciò nasce l'atmosfera alquanto fredda del film, quel senso di occasionale e di provvisorio che, nella mancanza di un'intima giustificazione di personaggi ed avvenimenti, rende tutto imprevedibile eppur tutto scontato; quel senso di stanchezza rivelato da frequenti fratture di ritmo, come la scoperta compiacenza nel descrivere gli episodi della persecuzione della recluta. Nell'assenza di affermazione di un preciso mondo dell'autore, riprende pertando assoluto dominio la geometria della formula con tutte le astuzie narrative e con tutti i ben calcolati effetti per una felice suggestione nei confronti del pubblico. La ricchezza di notazioni ambientali, abilmente alternate tra il serio ed il comico anche se non eccessivamente originali; la immediatezza emotiva dei caratteri dei personaggi e delle loro vicende, anche se, come detto, scarsamente coerenti, l'aprioristica distinzione dei personaggi stessi in « buoni » e « malvagi », a tutto danno naturalmente dell'umanità della loro problematica; la suggestione di certe battute di un dialogo piú astuto di quel che non appaia ad un primo esame; la intelligenza di certe soluzioni narrative, anche se di maniera; l'impeccabile pulizia tecnica, anche se assente un preciso orientamento stilistico; e soprattutto la naturalezza e la comunicativa di una serie di interpreti di provato mestiere, tra cui spicca Burt Lancaster per sorvegliatezza di accenti e per intensità drammatica, contribuiscono alla creazione di un prodotto che ha tutti i requisiti per eccitare le preferenze del pubblico. Non manca nulla: dal *match* di boxe del campione, anche se in incognito, all'« a solo » di tromba, gloria di Armstrong, dall'esaltazione del valore dell'esercito alla punizione dei colpevoli: tutti i desideri dello spettatore sono puntualmente serviti. Soltanto nel finale il film rivela una piú intima partecipazione dell'autore e una piú autentica concitazione emotiva: la sequenza della morte del soldato, in quella grigia atmosfera e senza ombra di retorica, con la costante prevalenza di piani lontani in cui le figure umane appaiono minimizzate, è una chiusa « in minore » di commossa umanità, degna di un film ben altrimenti impegnato.

Monsieur Ripois

(Le amanti di Monsieur Ripois)

Origine: Gran Bretagna, 1954 - *Produzione:* Paul Graetz - *Soggetto:* basato sul romanzo « Monsieur Ripois et la Némésis » di Louis Hémon - *Sceneggiatura:* René Clément, Hugh Mills - *Regia:* René Clément - *Dialoghi:* Raymond Queneau - *Musica:* Roman Vlad - *Attori:* Gérard Philipe, Valerie Hobson, Joan Greenwood, Natasha Parry, Germaine Montero, Margaret Johnston.

L'assoluta inscindibilità di una autenticità etica da una autenticità stilistica ai fini del raggiungimento di un valore d'arte nella creazione di un'opera, trova continua conferma in quel banco di prova delle teorie estetiche che è la storia dell'arte nel suo concreto articolarsi di opere e di autori e nel suo essere una catena di giudizi critici formulati con la massima oggettività possibile. Particolarmente nel cinema, in cui piú frequenti e piú pressanti sono gli inviti all'autore di una inautenticità legata ad un complesso di elementi di ordine spettacolare e commerciale, la storia si incarica quotidianamente di confermare come la creazione di un'opera d'arte, in quanto atto trascendentale, è il risultato di una coerenza stilistica che è anche espressione compiuta ed

inderogabile di un mondo morale; e come l'inautenticità di atteggiamento dell'autore non possa non risolversi in deficienze di ordine espressivo. *M. Ripois* è l'ennesima riprova di questa verità: le intenzioni, palesi nella vicenda e nel personaggio allo stato potenziale, di dar vita ad un'opera di tono grottesco in cui fossero umorescamente poste in risalto le avventure e i «tour de force» di un Don Giovanni in tono minore, non hanno infatti trovato rispondenza nel mondo chiuso e pessimista di Clément, la cui tragica visione dell'esistenza, ben palese fin dai tempi di *La bataille du rail* e che aveva trovato chiara conferma in *Jeux interdits*, non poteva certo essere idonea al tono sarcastico e leggero, frivolo e superficiale, che l'opera avrebbe dovuto avere, almeno a giudicare dalla struttura narrativa della vicenda e dalla descrizione psicologica dei personaggi quali risultano, sia pur in via indiretta e generica, dalla sceneggiatura. E' fin troppo ovvio che l'impostazione del soggetto e della sceneggiatura in un clima volutamente superficiale e contraddittorio, pretesto per umoristiche divagazioni sul carattere del protagonista e sulle sue avventure, non poteva costituire limitazione al libero attuarsi dell'esistenza dell'autore in una assoluta coerenza espressiva; che dovendosi cioè assumere soggetto e sceneggiatura nel loro mero valore di proposta, ogni responsabilità dell'invalidità artistica dell'opera deve in definitiva farsi risalire a Clément che ha realizzato il film soggiacendo a suggestioni estranee al suo mondo senza sentire l'impegno inderogabile di una fedeltà creatrice. E' ovvio, come del resto sempre dinanzi ad un film ultimato e quindi fissato in una certa forma in cui soggetto e sceneggiatura originari sono risolti, che ogni valutazione di essi in sede critica non può che avere un valore analogico e approssimativo, ma la considerazione fatta può tornare utile poiché *M. Ripois* rappresenta il caso veramente significativo di una opera in cui un minimo di esperienza critica può condurre alla individuazione della personalità di diversi autori e quindi, come conseguenza inevitabile della unicità e della irrepetibilità dell'esistenza, alla impossibilità di una conciliazione di differenti istanze e di differenti esigenze stilistiche. Pur avendo Clément realizzato il film in condizioni di evidente inautenticità, pure il peso della sua personalità permane, e con molta evidenza in taluni tratti, durante tutto il film; creando un senso di stridore tra episodi di impronta quasi farsesca, come l'inizio o come la seduzione della giovanetta, cui peraltro il chiuso mondo dell'autore non riesce ad aderire sentimentalmente, ed altri di tono decisamente drammatico, come la confessione del protagonista o la sua grama vita in ufficio, cui la struttura della vicenda e precedenti notazioni sul carattere dei personaggi vietano di essere presi sul serio. D'altra parte la personalità artistica di Clément ha un mondo troppo preciso e definito per ridursi al livello di quella di un Christian Jaque o, su un piano di minor gusto, di uno Zampa, per ridursi cioè al livello di un « pantografo » che registri attraverso immagini filmiche suggestioni e notazioni di ordine letterario in una assoluta estraneità spirituale. Benché inautentica, la sua condizione creativa gli offre continue occasioni di un'espressione, sia pur lacerata e frammentaria, del suo mondo: nascono cosí quelle inquadrature, di agghiacciante desolazione, dell'ufficio in cui Ripois lavora (che cosí da vicino ricordano quelle degli uffici dei ferrovieri in *La bataille du rail*); o quegli esterni, di aspro sapore documentario, di una Londra affollata e caotica in cui appare stritolata l'individualità dell'esistenza e in cui vaga dolorosamente il protagonista; o quelle notazioni, acute e desolate, sulla condizione di povertà di Ripois.

E quando si pensi che le sequenze della vita di ufficio dovrebbero avere un sapor comico, come testimoniano certe notazioni di racconto e certe acute trovate del commento sonoro; che la descrizione di Londra dovrebbe essere lo sfondo alle avventure galanti del protagonista; che la descrizione della sua

povertà e del suo disordine dovrebbe avere un sapore grottesco, come testimonia l'episodio della teiera nella clandestina uscita di casa, è facile dedurre i continui squilibri di tono e le continue fratture in cui si muove faticosamente il film, incerto tra il serio e il faceto, oscillante tra una grottesca drammaticità e una superficiale fatuità.

Cosí ad esempio una inquadratura che dovrebbe avere un deciso sapore comico, quella della banda al parco (la dimessa satira delle preferenze e del modo di divertirsi degli inglesi è, per quanto marginale, la cosa migliore del film), risulta tragicamente squallida: il forte contrasto fotografico con l'incombere in piano ravvicinato della massa scura dei suonatori, richiama immediatamente alla mente la tragica visione delle ossessive truppe di occupazione in *La bataille du rail.*

Tutto ciò non è frutto di arbitrarie integrazioni psicologiche: al contrario è la sensazione che nasce nello spettatore che si ponga dinanzi all'opera in assoluta obiettività, cercando di trarre da essa ciò che le immagini gli suggeriscono. Vero è che il dialogo, e a tratti come si è detto il commento sonoro, ha momenti decisamente comici, ma essi non fanno che rendere piú acuto il contrasto con le immagini, cui manca soprattutto un conveniente ritmo per raggiungere un qualunque sapore umoristico.

Risulta fin troppo evidente l'assoluta casualità nella scelta degli elementi della inquadratura, interni ed esterni, e nella determinazione del ritmo di montaggio; il che non può non stupire in un autore, come Clément, schivo da preziosità figurative e costantemente teso all'individuazione degli elementi essenziali ai fini della narrazione. Ed è proprio questa sua impossibilità di comprendere e di sentire quali avrebbero dovuto essere i momenti e i personaggi fondamentali del film, questa impossibilità di selezionare gli elementi essenziali della storia, a conferire ad essa quell'andamento provvisorio e casuale, falso e distante, di generale anonimia stilistica. Gracile nella struttura, il film ha pleonasmi e lungaggini stucchevoli, sfrutta con eccessiva insistenza le poche situazioni felici disperdendone in tal modo il sapore. I caratteri dei personaggi sono sommariamente descritti e molto spesso contraddittori e falsi: addirittura inesistenti quelli delle diverse donne, fatta eccezione per la capo-ufficio, gratuiti e occasionali risultano le avventure di Mr. Ripois, continuamente incerto tra un tono grottesco e un tono melodrammatico, e falso naturalmente in entrambi. Né Philipe è, ovviamente, attore di statura sufficiente a conferire coerenza ad un personaggio per salvare il quale sarebbe occorsa la smaliziata intelligenza di uno Howard: egli transita da irritanti atteggiamenti da « vispo demonietto » a non meno irritanti abbandoni da amoroso da opera lirica. Comunque ci ha indotto ad una certa compassione e comprensione nei suoi confronti l'aspetto delle quattro protagoniste delle sue avventure.

Prima di sera

Origine: Italia, 1954 - *Produzione:* Imperial Film-Rizzoli Film - *Produttore:* Luigi Rovere - *Soggetto:* Piero Tellini - *Sceneggiatura:* Piero Tellini, R. Wyler - *Regia:* Piero Tellini - *Fotografia:* Carlo Montuori - *Scenografia:* Saverio d'Eugenio - *Attori:* Paolo Stoppa, Gaby André, Lyla Rocco, Giovanna Ralli, Nando Bruno, Carlo Sposito, Memmo Carotenuto, Pina Rovani, Gianni Cavalieri, Giacomo Purrà, Rosita Pisano, Alberto Passante, Roberto Alessandro, Enzo Maggio.

Di Tellini regista ricordiamo in modo non troppo preciso *Uno tra la folla,* interprete Eduardo De Filippo: film discontinuo e frammentario in cui tra

molti errori erano però individuabili momenti felici e sinceri, in cui soprattutto era evidente il desiderio dell'autore di apparire impegnato in problemi vivamente scottanti nella quotidiana esistenza, problemi che egli si denunciava impotente a comporre e a risolvere su un piano stilistico, ma di cui era indubbia l'urgenza nel suo animo. *Prima di sera* segna un indubbio progresso, rispetto al primo tentativo di Tellini, anche se si può affermare che nemmeno in questo film egli è pervenuto al raggiungimento di quella coerenza stilistica senza la quale non può esservi arte. Il principale ed essenziale difetto del film risiede nell'evidente predominio che il mestiere ed il temperamento di Tellini sceneggiatore hanno nei confronti di Tellini regista: e poiché l'intenzione espressiva, e in definitiva ogni intuizione, si attua e si definisce soltanto nell'atto creativo, poiché cioè ogni stimolo alla espressione non può che essere convalidato dalla coerente espressione di essa per assumere un concreto e valido significato, poiché in conclusione ciò che conta nel cinema è il modo in cui vicenda e personaggi appaiono determinati e definiti in una certa forma che è quella fissata da immagini e suoni, risultato dell'impiego dei mezzi espressivi filmici, è evidente che ogni coerenza nel impiego di tali mezzi espressivi non può che risolversi in una casualità di elementi componenti l'immagine e il suono, cioè nella assenza di un coerente criterio di scelta. Vien fatto di chiedersi allora in che modo le scelte tutte letterarie di Tellini abbiamo trovato concreta determinazione; e la risposta non può essere che negativa. Nel senso che è evidente una inadeguatezza di immagini e suoni alle situazioni narrative ed alla natura dei personaggi del racconto: una mancanza cioè di determinazione in elementi oggettivi di certe suggestioni che sono vagamente rinvenibili nelle premesse narrative ed in certi momenti del dialogo. Da ciò squilibri e forzature evidenti, come la lunga scena del pranzo all'aperto, compiacenze eccessivamente insistite, come la scena con Ninna-Nanna, gustosa ma troppo diluita, svolte narrative arbitrarie e forzate con conseguenti scompensi di ritmo, episodi importanti, come il dialogo in chiesa con il sacerdote, soltanto fuggevolmente accennati, e soprattutto una aperta preferenza per gli sviluppi polizieschi della vicenda con una necessità di soluzioni narrative tendenti a sollecitare sino allo spasimo l'interesse dello spettatore. La fondamentale inautenticità dell'atteggiamento dell'autore nasce proprio in questo eccessivo interesse per il gioco narrativo concepito come fine a se stesso con una conseguente svalutazione del contenuto intimamente umano della vicenda e della condizione umana dei personaggi. I quali non vivono drammaticamente un certo problema, ma si inseriscono come pedine in un gioco meccanico di puntuale abilità talvolta, ma piú spesso alquanto arido. Cosí la costante presenza della Provvidenza in tutti i fatti quotidiani e il suo manifestarsi anche nelle cose di minore importanza, elementi che avrebbero dovuto costituire il sentimento fondamentale di tutto il film, sono ridotti a pretesti per dilazionare la soluzione narrativa degli episodi (la morte della gallina, l'interruzione del commerciante un attimo prima di prendere il veleno) oppure per orientare in altra direzione l'attenzione dello spettatore, salvo a riagganciarla piú tardi con analogo procedimento od astuzia. Il film ha momenti di autentica tensione, come la sequenza dell'anonima ansia della città per la vita dell'uomo o come il finale in cui la sciattezza delle immagini non riesce a disperdere una emozione di tono corale, è ricco di notazioni acute e puntuali, particolarmente quella relativa alla grama vita del protagonista ed al suo desiderio di reazione, non manca di « gags » saporosi, primo fra tutti quello della « nuova tecnica per assicurare » anche se di gusto letterario o almeno letterariamente sfruttato, raggiunge talvolta una suggestiva atmosfera, di intonazione vagamente kafkiana. Ma nel complesso il dramma del protagonista non riesce ad assumere

una valida consistenza né riesce ad affermarsi l'indispensabile clima corale che dovrebbe conferire al dramma stesso una qualche vastità. Il film mantiene invece un tono individuale e particolaristico e, mancando un valore artistico a conferirgli universalità, l'assenza dell'elemento corale non fa che rendere piú evidenti gli artifici e la costruzione freddamente preordinata. Un film con molti sbagli dunque, ma ricco di elementi di studio e di suggestione: che inducono a seguire le future prove di Tellini regista con viva attenzione.

Le défroqué (Lo spretato)

Origine: Francia, 1954 - *Produzione:* S. F. C. Gaumont - *Soggetto:* Léo Joannon - *Adattamento:* Denis de la Patellière - *Sceneggiatura e regia:* Léo Joannon - *Musica:* Jean-Jacques Grunewald - *Scenografia:* Paul-Louis Boutié - *Attori:* Pierre Fresnay, Pierre Trabaud, Léo Joannon, Nicole Stephane, Marcelle Génat.

La coerenza e l'obiettività a cui abbiamo sempre cercato di informare i nostri giudizi, ci hanno costantemente impedito di considerare come elementi positivi sul piano dell'arte le tematiche ideologiche che informano la struttura di un'opera. E come non abbiamo esitato a condannare senza riserve le dotte divagazioni agrarie di Pudovchin in *Il ritorno di Vassili Bortnikov*, non diversamente abbiamo giudicato insufficiente su un piano stilistico il pur sincero atteggiamento di Cloche in *M. Vincent.* Anche questa volta dunque, pur di fronte ad un film di indubbio impegno e di assoluta sincerità come *Le défroqué,* l'evidente importanza dell'assunto tematico non può indurci a formulare il nostro giudizio al di fuori dei termini di una valutazione stilistica. E da una tale prospettiva risulta evidente che il film non può essere considerato un'opera d'arte, per le frequenti fratture e sproporzioni di ordine narrativo, e soprattutto per una palese anonimità nella scelta degli elementi determinanti il valore delle immagini, troppo spesso pleonastiche nei confronti degli elementi dialogici. L'impostazione e lo svolgimento prevalentemente letterario del film non nascono infatti dal motivo che esso abbia un antecedente nel romanzo di Le Boterf, quanto piuttosto dal fatto che l'autore non ha saputo conferire all'immagine filmica un valore e un significato che andassero al di là di una portata eminentemente illustrativa. Il conflitto del personaggio centrale con gli altri e soprattutto con se stesso, il suo intimo crescente tormento nel non voler piú far parte di una comunità a cui disperatamente lo chiama una fede che vuol ignorare, il magico sostituirsi del santo al peccatore perché questi nel pentimento possa trovare la propria salvezza, erano situazioni drammatiche di tale intensità potenziale e di tale angosciosa problematica da poter costituire materia di un'opera di altissimo livello stilistico, se la qualità espressiva di essa fosse stata pari alla nobiltà dell'assunto. Purtroppo, come si è detto, il film affida soprattutto al dialogo la sua intensità drammatica: la stessa efficace interpretazione di Fresnay, davvero mirabile per lucidità espressiva, sprezzo di ogni retorica e contenuta intensità, mentre arricchisce di sottili e continue sfumature psicologiche il personaggio centrale, mentre ne rende con nobiltà di accenti e rara misura la ansiosa problematica, non può ovviamente essere sufficiente a conferire al personaggio stesso una coerenza che s'inquadri in modo unitario nell'opera vista nel suo complesso. Nella quale è evidente lo squilibrio drammatico esistente tra il personaggio centrale e gli altri, non soltanto per una minore definizione di questi e per una loro generica superficialità, ma anche per uno squilibrio tra la forza drammatica e la complessa problematica del primo e la sostanziale ele-

mentarità degli altri. Tra cui, ad esempio, il giovane sacerdote appare troppo indefinito e spesso addirittura banale; mancante di quel misterioso elemento, l'essere strumento, quasi inconscio, della Provvidenza, che ne costituisce la forza. E a chi erroneamente ritenga che i conflitti intimi o gli aspetti trascendentali dell'esistenza non possono essere espressi idoneamente attraverso gli elementi del linguaggio filmico, si può obiettare che non esiste limitazione alle possibilità espressive dell'autore qualunque mezzo egli abbia scelto: e ne fornisce conferma la straordinaria intensità mistica cui è pervenuto Bresson nel suo indimenticabile *Journal d'un curé de campagne*. Ma mentre in quest'opera ogni immagine è elemento assolutamente funzionale e determinante nel mondo di Bresson che ha tratto dalle suggestioni letterarie di Bernanos semplice spunto per una creazione autonoma, in *Le défroqué* è palese una impossibilità dell'autore ad esprimere un proprio mondo con coerenza ed unità. Da ciò, come si è detto, la insufficienza di molti personaggi del film, come quello banalmente retorico della madre del sacerdote o come quello alquanto convenzionale del sacerdote amico d'infanzia dello spretato o come quello monocorde della fidanzata del sacerdote giovane, ed una certa piattezza e monotonia di racconto che si riscatta soltanto nella bella sequenza al tabarin e nella parte finale. Ancora una volta e non a caso, i punti di miglior fattura del film coincidono con quelli in cui l'autore, liberandosi da ogni influenza letteraria, ha inventato l'episodio dando vita ad una autonoma espressione delle proprie esigenze interiori. Ed infatti nell'incalzare ritmico delle inquadrature nel tabarin e nell'alternarsi della inquadrature delle due vicende parallele nel finale, è riscontrabile non soltanto un accorto sfruttamento delle possibilità espressive del linguaggio filmico, ma l'affermarsi della fantasia autonoma dell'autore, finalmente affrancato da preoccupazioni di ossequienza all'originale letterario. L'intensità espressiva di una angosciosa problematica sentita dall'autore con assoluta sincerità, inducono comunque a considerare il film con viva attenzione: se, come si è detto, la importanza dell'assunto tematico non è sufficiente a conferirgli quella coerenza stilistica che ad esso manca, eccetto che nei frammenti suddetti, raramente il cinema è apparso impegnato, con tanta sincerità, nei confronti dell'ansioso problema dell'autenticità dell'esistenza che sempre sottintende una problematica religiosa. Poche volte ci era occorso in questi ultimi anni, in cui gli orientamenti della produzione cinematografica mondiale sono apparsi cosí svagati e superficiali, di vedere un film pur se privo di un'assoluta coerenza stilistica, di cosí profondo impegno morale. E ciò, anche al di fuori di un criterio valutativo vacuamente contenutistico, non è un merito che possa essere sottovalutato.

Carosello napoletano

Origine: Italia, 1954 - *Produzione:* Lux Film - *Soggetto:* basato sulla omonima rivista di Ettore Giannini - *Sceneggiatura:* Remigio Del Grosso, Ettore Giannini, Giuseppe Marotta - *Regia:* Ettore Giannini - *Fotografia:* (in Pathécolor): Piero Portalupi - *Scenografia:* Mario Chiari - *Costumi:* Maria De Matteis - *Musica:* elaborata da Raffaele Gervasio - *Coreografie:* Léonide Massine - *Attori:* Paolo Soppa, Clelia Matania, Maria Fiore, Sophia Loren, Yvette Chauviré, Léonide Massine, Antonio Cifariello, Folco Lulli, Aldo Bufi Landi, Giacomo Rondinella, Alberto Bonucci, Vittorio Caprioli.

Mancava ancora nel cinema italiano, fino a qualche tempo fa, il deteriore orientamento del film-rivista; oggi, quasi a confermare la indubbia involuzione

che il cinema italiano stesso attraversa, tale orientamento sembra aver assunto una notevole consistenza. *Carosello Napoletano* vorrebbe essere una reazione al facile gusto di un tale genere di spettacolo e, in forma di balletto, vorrebbe assumere, attraverso una fantastica « cavalcata », significati e atteggiamenti addirittura profondi; purtroppo, anche su un puro piano di gusto, il film non supera una fastosa mediocrità.

Come si è detto, *Carosello Napoletano*, anche se impostato su un piano evidentemente ambizioso, non riesce ad assumere alcuna valida consistenza estetica: manca evidentemente a Giannini ogni esigenza di esprimere un proprio mondo e in ciò va ricercata la ragione del suo rifarsi ad elementi di ordine esclusivamente esteriore. Assente pertanto nel film quell'elemento fondamentale in senso stilistico, costituito dalla intima necessità espressiva dell'autore, attraverso una felice fusione degli elementi musicali e scenografici, con il conseguente raggiungimento in un equilibrio su un piano culturale e di gusto.

Viceversa mai come per questo film torna opportuno parlare di pluralità di autori, riservando a Giannini una funzione generica di coordinamento, peraltro non troppo sorvegliata e coerente: le personalità diverse dello scenografo, del coreografo, del costumista, ecc., si affacciano di continuo nel film con esigenze e tendenze diverse. Da ciò la mancanza di equilibrio nel succedersi dei diversi episodi , il continuo transitare da un clima a un altro, i frequentissimi slittamenti di gusto, l'assenza totale di un'atmosfera, sia pure esteriore, che giustifichi i diversi episodi del film e conferisca ad essi una parvenza di unità. Benché sarebbe assurdo pretendere in un film del genere una rigorosa coerenza narrativa, i diversi episodi non riescono a giustificare la loro esistenza e il loro succedersi; d'altra parte se non manca qualche trovata gustosa, il « copione » è quasi sempre ovvio e stucchevole. Né le straordinarie possibilità del linguaggio filmico in un'opera del genere, risultano mai sfruttate con intelligenza e originalità: la camera è uno strumento di meccanica registrazione di uno spettacolo concepito e realizzato per le tavole di un palcoscenico e che, per una efficacia espressiva sul piano del balletto, manca di ritmo e di equilibrio figurativo. Se infatti qualche inquadratura, presenta notevoli pregi formali, piú che per l'uso dell'elemento cromatico per la raffinatezza dei costumi, piú spesso esse sono informate ad un gusto decisamente oleografico e facilmente popolare. E le aspirazioni intellettualistiche che sono a tratti evidenti nel film, non assumono mai una reale consistenza satirica o una certa originalità di gusto: affidate ad un fasto macchinoso ed esteriore, risultano pretesti ambiziosi di irritante banalità. E il risultato di cosí ibrido compromesso tra una posizione pseudo-intellettualistica ed una evidente preoccupazione di sfarzo spettacolare, è quello di una facilità di gusto che vieta al film di raggiungere il minimo obiettivo che sarebbe logico richiedere, cioè di essere con qualche coerenza una descrizione e critica di costume.

Ulisse

Origine: Italia, 1954 - *Produzione:* Ponti-De Laurentiis, Lux Film - *Soggetto:* basato sulla « Odissea » di Omero - *Sceneggiatura:* Franco Brusati, Mario Camerini, Ennio De Concini, Hugh Gray, Ben Hecht, Ivo Perilli, Irving Shaw - *Fotografia:* Harold Rosson - *Musica:* Alessando Cicognani - *Scenografia e arredamento:* Flavio Mogherini, Sandro Tamassi - *Costumi:* Giulio Coltellacci - *Attori:* Kirk Douglas, Silvana Mangano, Anthony Quinn, Rossana Podestà, Jacques Dumesnil, Daniel Ivernel, Sylvie, Franco Interlenghi, Elena Zareschi, Evi Maltagliati, Ludmilla Dudarova, Aldo Silvani.

Addirittura assurdo sarebbe voler tentare una valutazione di questo film istituendo un parallelo ideale con il suo

immortale antecedente poetico. E ciò non già perché Camerini abbia inteso reinventarne i temi secondo un proprio itinerario, quanto perché la materia narrativa dell'Odissea è divenuta nel film occasione per dar vita a una vicenda avventurosa in cui elementi fantastici e sfarzo spettacolare sono fusi per la confezione di un prodotto di sicuro successo. Mai forse nella storia del cinema, se si eccettuano certe ingenue versioni de « La Divina Commedia » e delle tragedie shakespeariane del primo periodo di vita del cinema, era stato commesso un cosí clamoro reato di « lesa poesia ». Del quale ovviamente non ci scandalizzeremo, usi come siamo a considerare il soggetto come semplice occasione, mero stimolo alla creazione di un'opera, ma del quale non possiamo non rendere conto sul piano della storia. Poiché per quanto spregiudicati si voglia essere, è evidente che fa un certo effetto veder trasformato Ulisse in una sorta di capitano pirata, i Proci in una tribú di selvaggi avvinazzati, Circe in una « vamp » da fumetto. Può anche darsi che le immagini siano la traduzione fedele del modo in cui l'immaginazione popolare ha sempre visto, dai tempi piú antichi, i personaggi e le vicende dell'Odissea; certo manca nel film ogni atmosfera di grandiosità, ogni fremito epico, ogni « idea della volontà eroica »; cosí come mancano la ricchezza e la problematica del carattere di Ulisse, con le sue alternative di prudenza e di audacia, di generosità e di freddezza, di lucidità e di cautela, di astuzia e di impetuosità, di duttilità e di ostinazione, di fiducia e di dubbio, che puntualizzano volta a volta i temi e i motivi fondamentali del poema. Né vi è nel film la piú lontana parvenza di coerenza e di umanità nei due temi della vendetta e del ritorno che costituiscono il substrato narrativo dell'opera. Il film ha la cadenza e la superficialità del racconto di avventure, visto nelle sue piú immediate suggestioni. Camerini lo ha diretto con evidente distacco, preoccupato soltanto di una esteriore correttezza tecnica che non raggiunge, salvo in qualche fuggevole momento, nemmeno il livello di una certa dignità formale. Basterebbe pensare a come l'autore è rimasto totalmente sordo ed assente alle infinite stupende suggestioni che l'episodio del ritorno a casa di Ulisse, con il suo aspettare paziente e il suo lento ritrovare e riconoscere cose a lui care, avrebbe potuto suggerire. Da una cosí stupenda occasione, è nata perciò un'opera banale e grossolana, con personaggi superficialmente descritti, con una concitazione drammatica tutta esteriore, con una struttura narrativa squilibrata ed assurda. Ed è evidente anche che gli interpreti, per impreparazione culturale e per indifferenza nei confronti dei superficiali sviluppi della storia, non sono riusciti menomamente ad approfondire i personaggi loro affidati e sono caduti in un evidente gigionismo (Douglas, Quinn) o in una assoluta inespressività (Mangano). Vien fatto soltanto di chiedersi perchè mai, con tanti romanzi di appendice che esistono, sia stato necessario contaminare l'Odissea per fare un'opera di cosí evidente commercialismo.

Nino Ghelli

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

diretta da GIUSEPPE SALA

INDICE GENERALE DEL VOLUME XXI

(Annata 1954)

a cura di GUIDO CINCOTTI

(Il numero romano indica il fascicolo, quello arabo la pagina)

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA

ANNO XV - NUMERO 11-12 - NOVEMBRE - DICEMBRE 1954

Indice per materie

Generalità e varie

Estetica

Critica e storia

Recitazione

Soggetti e sceneggiature

Documentario

Problemi tecnici

Libri e bibliografie

Film e filmografie

Quaderni speciali

Tavole fuori testo

Rubriche

Disegni

Indice per autori

GIUSEPPE SALA - *Direttore responsabile*
Autorizzazione n. 2578 dell'11-3-1952

Scuola tipografica Artigiana Pallotti — Roma

THOMAS KURIHARA: *Amateur Club* (1920)

THOMAS KURIHARA: *Jasei-no-in* (La seduzione del serpente, 1921)

KENJI MIZOGUCHI: *Haisan no uta wa kanashi* (Elegia dello sconfitto, 1923)

YASUJIRO SHIMAZU: *Cha-no-ki-noaru-noka* (Coltivatori di te, 1924)

MINORU MURATA: *O-sumi to sono haha* (O-sumi e sua madre, 1924)

TOMIYASU IKEDA: *Araki Mataemou* (interpretato da Matsunosuke, 1925)

DAISUKE ITO: *Chuji tabinikki* (Diario del fuorilegge Chuji, 1927)

TEINOSUKE KINUGASA: *Mitokomon tabinikki* (Avventura del vice-comandante, 1928)

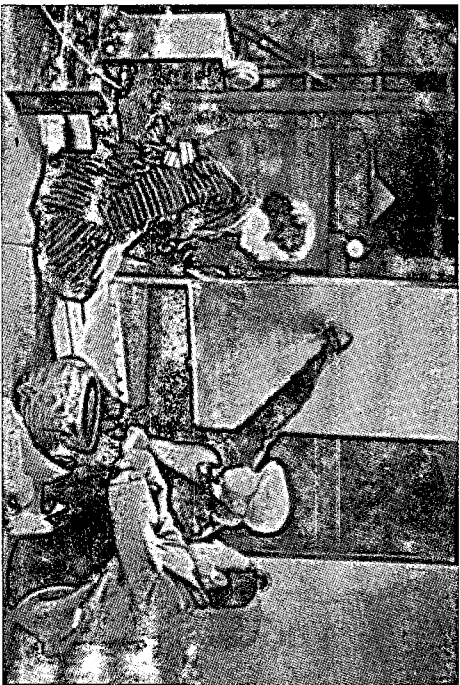
HOTEI NOMURA: *Koi suru nakare* (Senza amore, 1923)

KIYOHIKO USHIHARA: *Les miserables* (I miserabili, 1923)

TOMU UCHIDA *Ikiteiru ningyo* (La bambola vivente, 1929)

JUKICHI SUSUKI: *Nani ga kanojo wo sosasetaka* (Perché l'abbiamo fatto, 1930)

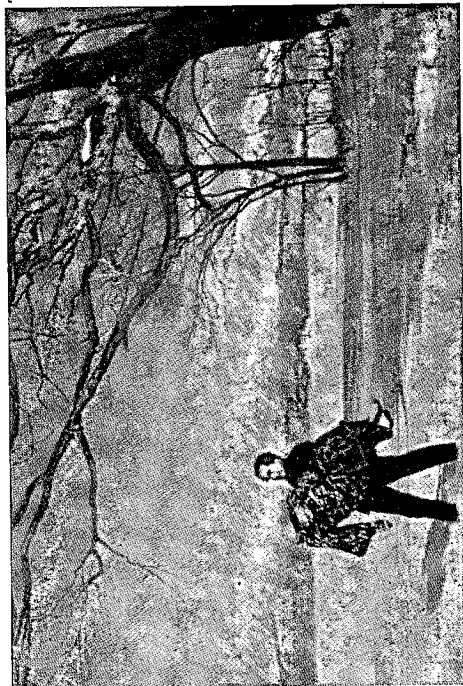
HEINOSUKE GOSHO: *Mura no hanaysme* (La sposa del villaggio, 1928)

KENJI MIZOGUCHI: *Nihon-bashi* (Il ponte Nihon-bashi, 1929)

KENJI MIZOGUCHI: *Aa furusato* (Dolce casa, 1930)

HEINOSUKE GOSHO *Madamu to nyobo* (La moglie e la signora, 1931)

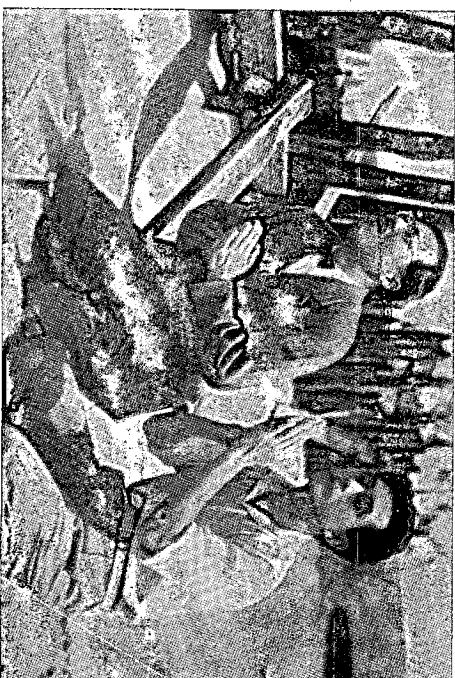
SADAO YAMANAKA: *Nuzumi koro Jorikichi* (Jorikichi il ladro, 1933)

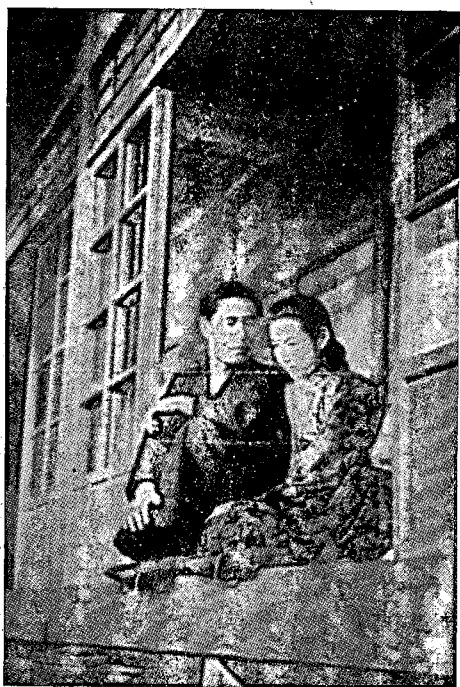
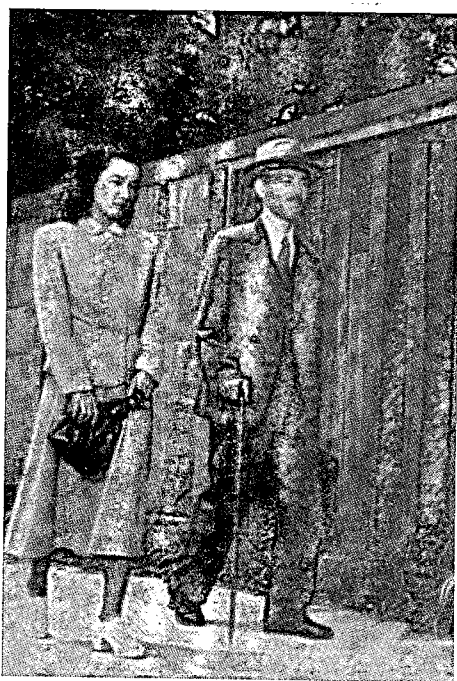
YASUJIRO SHIMAZU: *Tonari no Jae-chan* (Jae-chan, la fanciulla della porta accanto, 1934)

TOMU UCHIDA: *Jinsei gekijo* (Il teatro della vita, 1936)

YUTAKA ABE: *Taiyo no kora* (I figli del sole, 1938)

TOMOTAKA TAZAKA: *Gonin no sekko-hei* (Cinque uomini in pattuglia, 1938)

KIMISABURO YOSHIMURA: *Dan-ryu* (Calura, 1939)

AKIRA KUROSAWA: *Sugata Sanshiro* (1943)

KEINOSUKE KINOSHITA: *Hana saku minato* (Il porto pieno di fiori, 1943)

KENJI MIZOGUCHI: *Zangiku monogatari* (Storia di un attore, 1939)

YASUJIRO OZU: *Toda-ke no kyodai* (I fratelli della famiglia Toda, 1941)

YASUJIRO OZU: *Ban-shun* (L'ultima primavera, 1949)

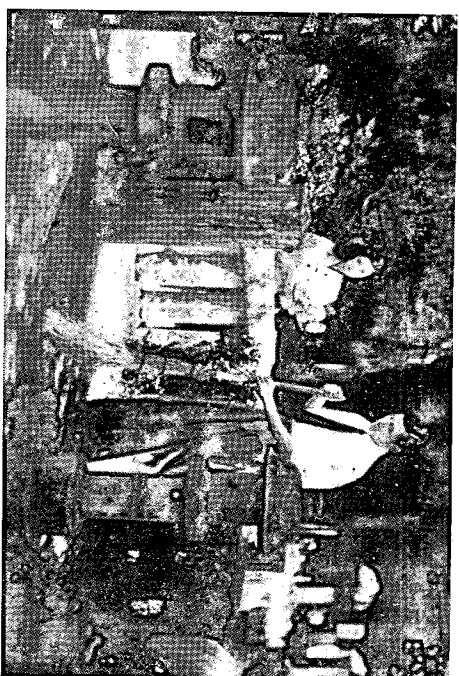
YASUJIRO OZU: *Munnekata kyodai* (La famiglia Munnekata, 1951)

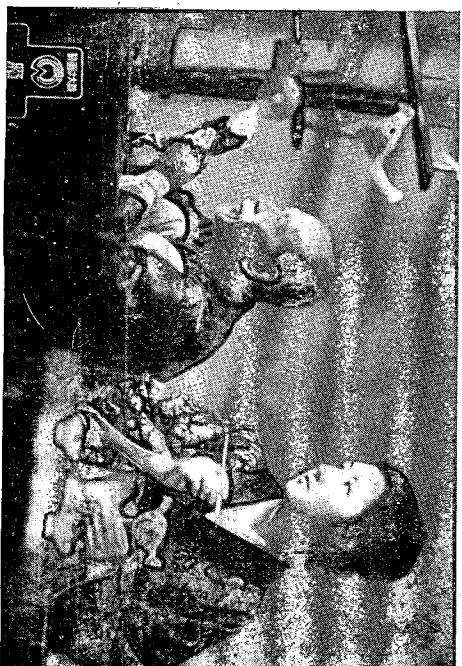
AKIRA KUROSAWA: *Waga seisyun ni kui nashi* (Non rinnego la mia giovinezza, 1946)

DAISUKE ITO: *O-sho* (1948)

KENJI MIZOGUCHI: *Yuki-fujin ezu* (Vita della Signora « Neve », 1950)

AKIRA KUROSAWA: *Hakuchi* (L'idiota, 1951)

KANETO SHINDO: *Onna no issho* (Vita di una donna, 1953)

NOBORU NAKAMURA: *Tabiji* (Viaggio, 1953)

KANETO SHINDO: *Shukuzu* (Geisha, 1954)

SHIRO TOYODA: *Gan* (1954)

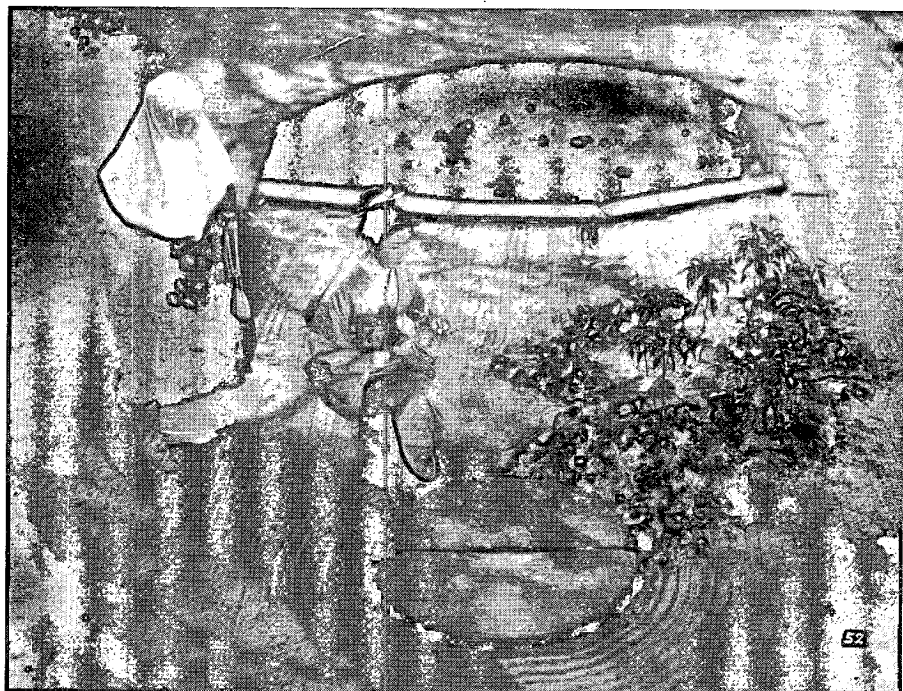
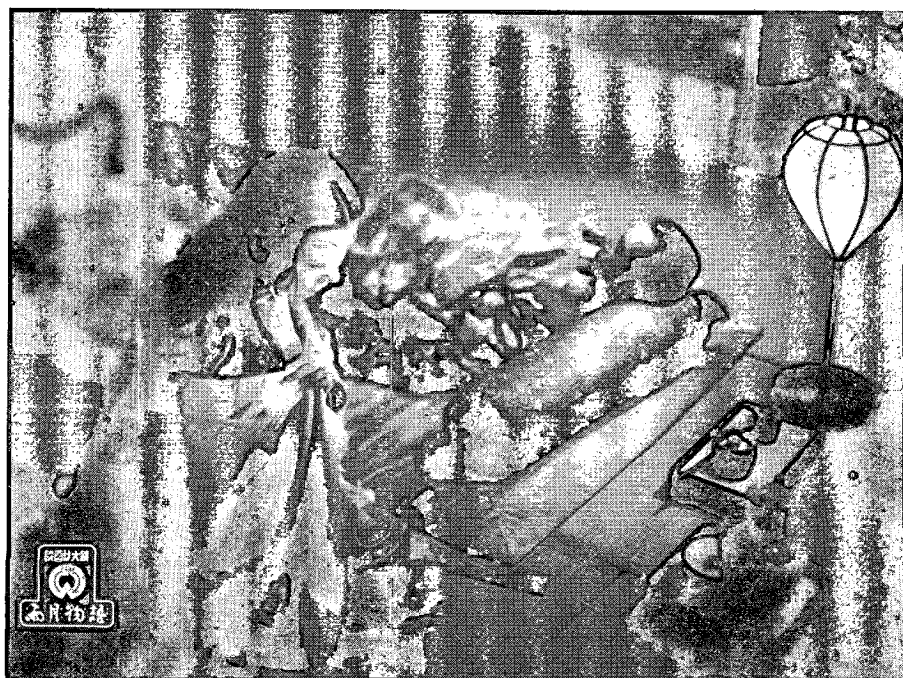
KEINOSUKE KINOSHITA: *Carmen kokyo ni kaeru* (Carmen torna a casa, 1951)

NOBORU NAKAMURA: *Natsuko no boken* (L'avventura di Natsuko, 1953)

KO SASAKI: *Happyaku-yacho makaritoru* (I saggi si annoiano, 1953)

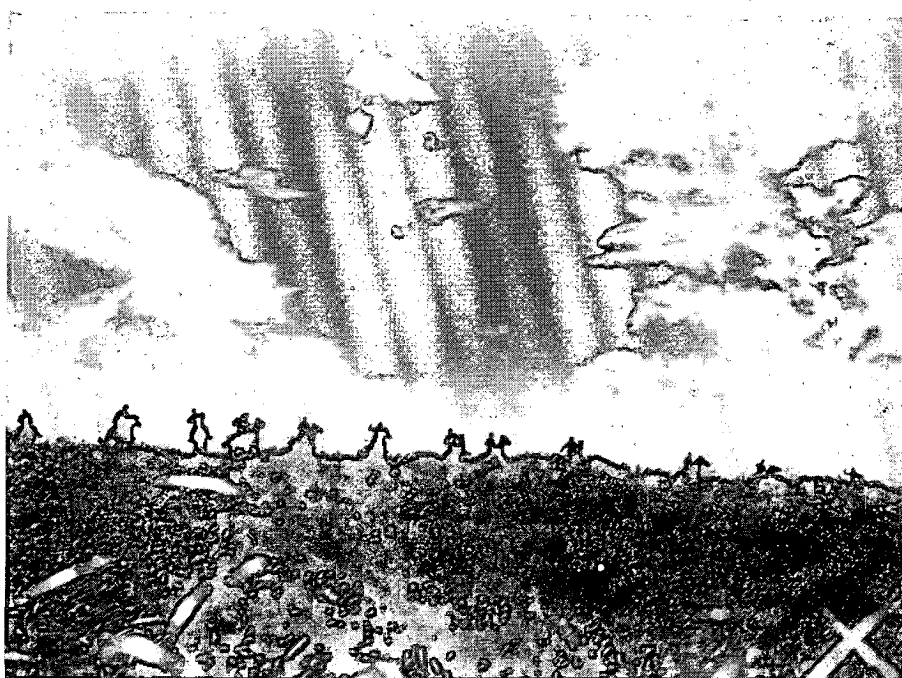
TEINOSUKE KINUGASA: *Jigoku mon* (La porta dell'inferno, 1953)

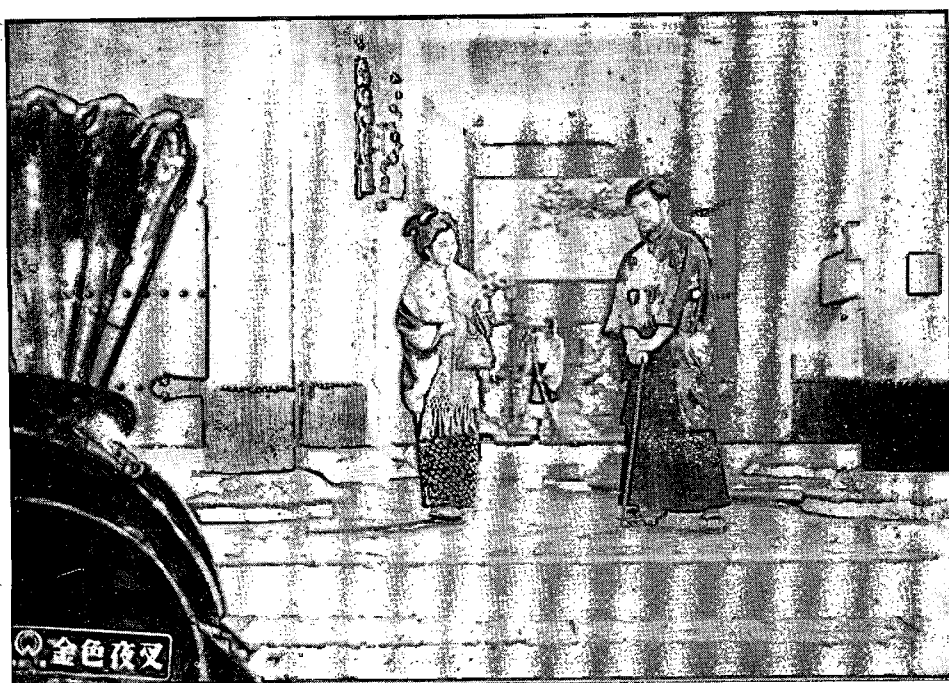
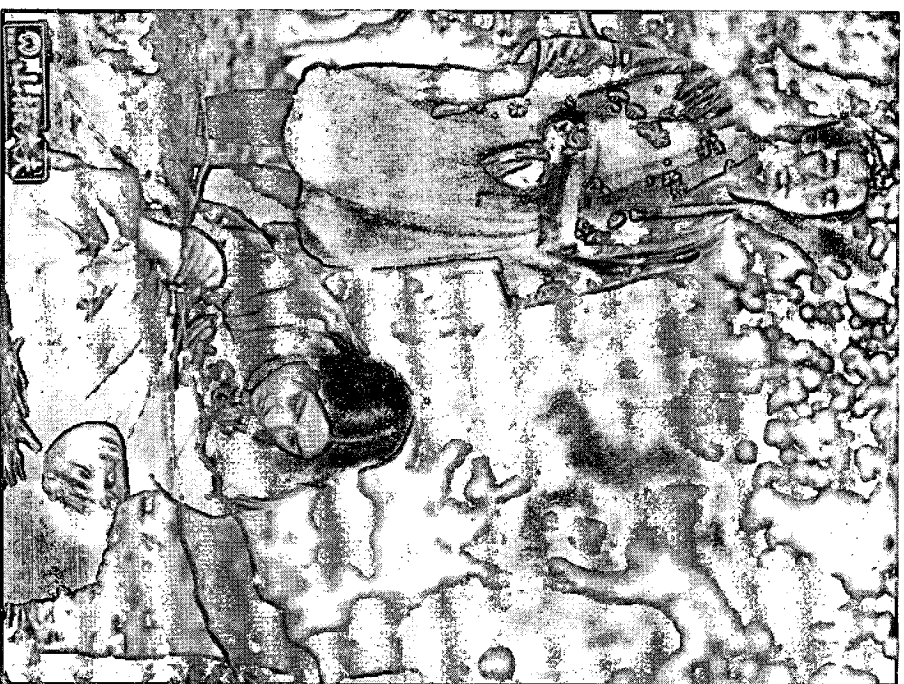
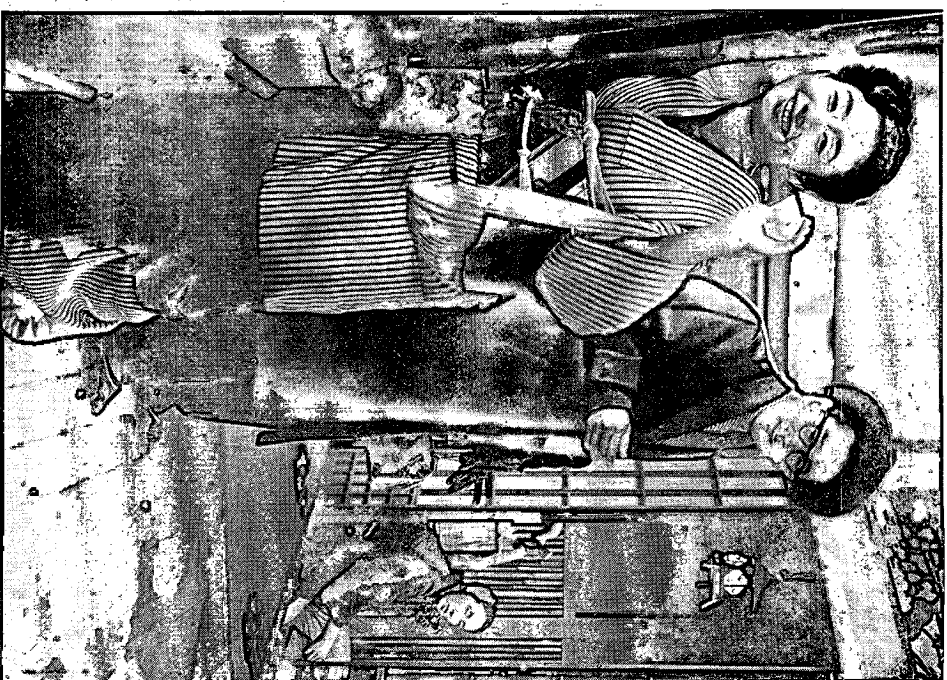
AKIRA KUROSAWA: *Rasho-mon* (Le porte della guerra, 1950)

KENJI MIZOGUCHI: *Saikaku ichadai-onna* (Vita di O-haru, donna galante, 1952)

KENJI MIZOGUCHI: *Saikaku ichadai-onna* (Vita di O-haru, donna galante, 1952)

KENJI MIZOGUCHI: *Ugetsu monogatari* (Racconto della luna pallida e misteriosa dopo la pioggia, 1953)

KENJI MIZOGUCHI: *Ugetsu monogatari* (Racconto della luna pallida e misteriosa dopo la pioggia, 1953)

KENJI MIZOGUCHI: *Sansyo Dayu* (L'intendente Sansyo, 1954)

AKIRA KUROSAWA: *Schichi nin no samurai* (Sette samurai, 1954)

AKIRA KUROSAWA: *Schichi nin no samurai* (Sette samurai, 1954)

KOJI SHIMA: *Konjiki jasha* (Il demone dell'oro, 1954)

KOJI SHIMA: *Konjiki jasha* (Il demone dell'oro, 1954)

KENJI MIZOGUCHI: *Sansyo Dayu* (L'intendente Sansyo, 1954)

HEINOSUKE GOSHO: *Osaka no yado* (Albergo a Osaka, 1954)

ARRIGO FRUSTA: *Nozze d'oro* (1911)

ARRIGO FRUSTA: *Nozze d'oro* (1911)

ARRIGO FRUSTA: *Nozze d'oro* (1911)

ARRIGO FRUSTA: *Nozze d'oro* (1911)

ARRIGO FRUSTA: *Nozze d'oro* (1911)

ARRIGO FRUSTA: *Il pianoforte silenzioso* (1912)

ARRIGO FRUSTA: *Il pianoforte silenzioso* (1912)

ARRIGO FRUSTA: *Il pianoforte silenzioso* (1912)